



Иконопись: собрания, исследования, мастера

Icon painting: collections, research, masters

№ 4 (31) 2023



# ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 4 (31) 2023

# ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 4 (31) 2023

ISSN 2518-7767 (online)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций: ЭЛ № ФС 77-71452 от 26 октября 2017 г.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издается с 2015 года.

Журнал ориентирован на научное обсуждение актуальных вопросов теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

В журнале публикуются научные статьи, аналитические обзоры выставок, специализированных конкурсов и форумов, результаты теоретических и прикладных исследований, материалы научно-образовательного характера, соответствующие тематике издания. Все статьи журнала «Искусство Евразии» рецензируются и публикуются с указанием цифрового идентификатора объекта (DOI, digital object identifier).

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс цитирования (РИНЦ) на платформе eLibrary.ru, научные электронные системы «КиберЛенинка» и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat (OCLC WorldCat Digital Collection), DOAJ (Directory of Open Access Journals).

Редакция в обязательном порядке осуществляет экспертную оценку (рецензирование, научное и стилистическое редактирование) всех материалов, публикуемых в журнале. Руководство для авторов: <https://eurasia-art.ru/art/Guide>

## УЧРЕДИТЕЛИ

- Российская академия художеств
- Государственный художественный музей Алтайского края
- Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова
- Алтайский государственный институт культуры
- Белокурова С.М.
- Шишин М.Ю.

## ИЗДАТЕЛЬ

ИП Белокурова Софья Михайловна

## АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ

656038, Россия, Алтайский край,  
г. Барнаул, пр-кт Ленина, 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
тел. +7 (3852) 29-08-77  
E-mail: [publish@eurasia-art.ru](mailto:publish@eurasia-art.ru)  
Адрес страницы в сети Интернет:  
[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)



Журнал «Искусство Евразии» награжден:  
2022 г. — золотой медалью «Достойному» Российской академии художеств за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства;  
2023 г. — медалью Союза художников Монголии за большой вклад в развитие изобразительного искусства.

## Редактор отдела иностранных авторов

**Белокурова Софья Михайловна**, канд. филос. н., доц.,  
Алтайский государственный технический университет  
им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

## Редактор, переводчик

**Фотиева Ирина Валерьевна**, д-р. филос. н., проф.,  
Алтайский государственный университет, г. Барнаул,  
Российская Федерация

## Художественный редактор

**Каменская Карина Алексеевна**, Региональное  
отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской  
академии художеств, г. Красноярск, Российская  
Федерация

## Дизайн, верстка

**Маркин Владислав Андреевич**,  
Алтайский государственный технический университет,  
г. Барнаул, Российская Федерация

## Корректор

**Семьянова Елена Борисовна**

## В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:

Неизвестный художник. Архангел Михаил лоратный  
с Чудом в Хонех. Начало XVI в. Рязанский государственный  
областной художественный музей им. И.П. Пожалостина

Дата публикации: 29 декабря 2023

Категория информационной продукции: 12+

Мнение редакции может не совпадать  
с мнением авторов статей.  
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2023

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2023

## **ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

**Шишин Михаил Юрьевич**, д-р филос. н., академик РАХ, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация; проф., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

## **ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР**

**Макарова Елена Владимировна**, чл.-корр. РАХ, канд. филол. н., Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

## **ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ**

**Авдеева Вера Владимировна**, канд. искусствоведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация

**Батырева Светлана Гарриевна**, д-р искусствоведения, почетный член РАХ, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация

**Белокурова Софья Михайловна**, канд. филос. н., доц. Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

**Боронова Татьяна Анатольевна**, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация

**Будкеев Сергей Михайлович**, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

**Голынец Галина Владимировна**, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация

**Грачёва Светлана Михайловна**, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Грибоусова-Гребнева Елена Владимировна**, канд. искусствоведения, Московский государственный университет, генеральный директор Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», г. Москва, Российская Федерация

**Гуменюк Алла Николаевна**, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация

**Иванов Андрей Владимирович**, д-р филос. н., Алтайский государственный аграрный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

**Коперсак Елена Васильевна**, канд. искусствоведения, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

**Кочемасова Татьяна Александровна**, почетный член редакционной коллегии, канд. искусствоведения, академик, вице-президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

**Крист Габриэла**, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия

**Левданская Наталья Андреевна**, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация

**Мушникова Елена Анатольевна**, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

**Ом Чанд Ханда**, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

**Прохоров Сергей Анатольевич**, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

**Романова Елена Олеговна**, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация

**Сезёва Наталья Ивановна**, докт. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Тюменское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», г. Тюмень, Российская Федерация

**Стародуб Татьяна Хамзяновна**, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

**Тома Людмила Анатольевна**, д-р искусствоведения, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова

**Уранчимэг Доржсурэн**, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монголии, г. Улан-Батор, Монголия

**Усанова Алла Леонидовна**, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

**Федотова Елена Дмитриевна**, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

**Фотиева Ирина Валерьевна**, д-р филос. н., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

**Хабарова Маргарита Валериановна**, почетный член редакционной коллегии, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация

**Худоногова Елена Юрьевна**, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск, Российская Федерация

**Царева Наталья Степановна**, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация

**Церетели Зураб Константинович**, почетный член редакционной коллегии, президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

**Этингоф Ольга Евгеньевна**, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

**Яйленко Евгений Валерьевич**, д-р искусствоведения, Монгольский государственный университет искусств и культуры (MSUAC), г. Улан-Батор, Монголия

# THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 4 (31) 2023

ISSN 2518-7767 (online)



The edition is reregistered in the Federal Service for communication, informational technologies and media control: EL No. FS 77-71452 of October 26, 2017.

Publication frequency — 4 issues per year.

Published since 2015.

The aim of the journal is the scientific discussion of topical issues in the field of the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture.

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal’s topics.

All articles of “The art of Eurasia” journal are peer-reviewed and published with a digital object identifier (DOI).

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google scholar, WorldCat; metadata is stored in Crossref repositories. The journal provides permanent free access to all issues in PDF. All articles are subject to peer review, editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <https://eurasia-art.ru/art/Guide>

## FOUNDERS

- Russian Academy of Arts
- State Art Museum of the Altai Krai
- Polzunov Altai State Technical University
- Altai State Institute of Culture
- Belokurova, S.M.
- Shishin, M.Yu.

## PUBLISHER

Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

## CONTACTS

46, Lenina Avenue,  
The international UNESCO chair  
656038, Barnaul,  
Russian Federation  
Phone: +7 (3852) 29-08-77  
E-mail: [publish@eurasia-art.ru](mailto:publish@eurasia-art.ru)  
Website: [www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Awards:

Gold medal “Worthy” of the Russian Academy of Arts (2022)  
Medal of the Union of Mongolian Artists (2023)

## Editor of the Department of foreign authors

**Sophia M. Belokurova**, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

## Editor, translator

**Irina V. Fotieva**, Dr. Sci. (Philosophy), Prof., Altai State University, Barnaul, Russian Federation

## Art Editor

**Karina A. Kamenskaya**, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

## Design and Layout

**Vladislav A. Markin**, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

## Proofreader

**Elena B. Semyanova**

## COVER ILLUSTRATION:

Unknown artist. Lorat Archangel Michael with the Miracle in Khonekh. Early 16th century. Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin

Publication date: 29.12.2023

When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal “The Art of Eurasia” is required.

© Authors of articles, 2023

© The Art of Eurasia, 2023

## **EDITOR-IN-CHIEF**

**Mikhail Yu. Shishin**, Dr. Sci. (Philosophy), Academician of Russian Academy of Arts, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Prof., Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

## **MANAGING EDITOR**

**Elena V. Makarova**, Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philology), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

## **EDITORIAL BOARD**

**Vera V. Avdeeva**, Cand. Sc. (Art History), Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

**Svetlana G. Batyreva**, Dr. Sci. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation

**Sophia M. Belokurova**, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

**Tatyana A. Boronoeva**, Cand. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation

**Sergey M. Budkeev**, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

**Svetlana M. Gracheva**, Dr. Sci. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Russian Federation

**Galina V. Golynets**, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation

**Elena V. Gribonosova-Grebneva**, Cand. Sc. (Art History), Moscow State University, Art Critics and Art Historians Association (AIS), Moscow, Russian Federation

**Alla N. Gumenyuk**, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation

**Andrey V. Ivanov**, Full Dr. (Philosophy), Altai State Agrarian University, Barnaul, Russian Federation

**Elena V. Kopersak**, Cand. Sc. (Art History), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

**Tatyana A. Kochemasova**, Honorary Member of the Editorial Board, Cand. Sc. (Art History), Vice-President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

**Gabriela Krist**, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria

**Natalia A. Levanskaya**, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation

**Elena A. Mushnikova**, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

**Om Chand Handa**, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

**Sergey A. Prokhorov**, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

**Elena O. Romanova**, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

**Natalia I. Sezeva**, Dr. Sci. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Tyumen regional branch of the Union of Artists of Russia, Tyumen, Russian Federation

**Tatiana Kh. Starodub**, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

**Lyudmila A. Toma**, Dr. Sci. (Art History), Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova

**Uranchimeg Dorjsuren**, Ph. D. (Art History), Mongolian Academy of Fine Arts, Ulaanbaatar, Mongolia

**Alla L. Usanova**, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

**Irina V. Fotieva**, Full Dr. (Philosophy), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

**Elena D. Fedotova**, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

**Margarita V. Khabarova**, Honorary Member of the Editorial Board, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

**Elena Yu. Hudonogova**, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

**Natalya S. Tsareva**, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation

**Zurab K. Tsereteli**, Honorary Member of the Editorial Board, President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

**Olga E. Etinhof**, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

**Evgeniy V. Yaylenko**, Dr. Sci. (Art History), Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

## ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

**Бузунова И.В.** Пантикапейский торс: опыт стилистической интерпретации 14  
**Романова Л.А.** Культурно-образовательная деятельность Луганского художественного музея в рамках музейного проекта «Наши традиции» 30

## ФОРУМ

**Голицына Н.Л.** Коллекция иконописи в собрании Государственного художественного музея Югры 44  
**Зайцева М.В.** Религиозное искусство в коллекции Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина 70  
**Ковалёв А.В.** Сибирская народная икона: опыт изучения частной коллекции 92  
**Мушникова Е.А.** Творчество художника-эмальера Екатерины Николаевны Вдовкиной 112  
**Самойлова Т.Е.** Икона «Богоматерь Шуйская»: истоки иконографии 128  
**Сухорукова Н.В.** Иконописцы Тобольской губернии XVII – начала XX века 146  
**Трубачёва М.С.** Атрибуция иконы Воскресения Христова с клеймами из Государственного художественного музея Ханты-Мансийского автономного округа 156  
**Хионина А.Ю.** Коллекция иконных образцов в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств 168

## К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДАГДАНГИЙНА АМГАЛАНА

**Сарантуя Б.** Мир графики Дагдангийна Амгалана 176  
**Уранчимэг Д., Яйленко Е.В.** Творчество Дагдангийна Амгалана: особенности стилового развития и художественного содержания 192  
**Шишин М.Ю.** Композиция и художественное пространство в творчестве Д. Амгалана 206

## ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

**Белокурова С.М.** «Цветущий» мир Зураба Церетели: особенности создания образа 220  
**Иккерт Т.В.** Творчество живописца М.Н. Руднева в контексте влияния педагога А.П. Левитина 236  
**Лю Тяньцюань.** У Гуаньчжун: путь становления мастера 246  
**Шэн Кэжэнь.** Акварель в петербургской академической школе детской книжной графики 1980–1990-х годов: из фондов Института имени И.Е. Репина 262  
**Юшкова О.А.** «Простые вещи» и «метафизический натюрморт» в московском искусстве 1960–1970-х годов 280

## ИСКУССТВОВЕДЫ, ИССЛЕДОВАТЕЛИ, УЧИТЕЛЯ

**Островская Т.А.** Вклад академика А.В. Рындиной в изучение древнерусского  
и церковного искусства Нового времени

296

## СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

**Чандра Л.** Вагури, ловец птиц

302

Introductory remarks	10
<b>EURASIAN HERITAGE</b>	
<b>Buzunova, I.V.</b> Panticapaeum torso: an approach to stylistic interpretation	14
<b>Ronamova, L.A.</b> Cultural and educational activities of the Lugansk Art Museum in the case of the “Our Traditions” project	30
<b>FORUM</b>	
<b>Golitsyna, N.L.</b> Collection of icon painting of the State Art Museum of Yugra	44
<b>Zaitseva, M.V.</b> Religious art in the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin	70
<b>Kovalev, A.V.</b> Siberian folk icons: the experience of researching a private collection	92
<b>Mushnikova, E.A.</b> The creativity of the enameller Ekaterina Vdovkina	112
<b>Samoilova, T.E.</b> Icon of Our Lady of Shuya: the origins of iconography	128
<b>Sukhorukova, N.V.</b> Icon painters of Tobolsk province of the 17th – early 20th century	146
<b>Trubacheva, M.S.</b> Attribution of the icon of the Resurrection of Christ with stamps from the State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug	156
<b>Khionina, A.Yu.</b> Collection of icon graphic prototypes in collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts	168
<b>ON THE 90TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF DAGDANGIJN AMGALAN</b>	
<b>Sarantuya, B.</b> The world of graphics by Dagdangijn Amgalanture	176
<b>Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V.</b> The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content	192
<b>Shishin, M.Yu.</b> Composition and artistic space in the works of Dagdangijn Amgalan	206
<b>ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES</b>	
<b>Belokurova, S.M.</b> The “blooming” world of Zurab Tsereteli: features of creating an image	220
<b>Ikkert, T.V.</b> The artistic work of M.N. Rudnev in relation to the influence of his teacher A.P. Levitin	236
<b>Lyu, Tyantsyuan.</b> Wu Guanzhong: the path of becoming a master	246
<b>Sheng, Keren.</b> Watercolour in the Saint Petersburg academic school for children’s book graphics of 1980–1990s: from the funds of the Ilya Repin Institute	262
<b>Yushkova, O.A.</b> Simple things and metaphysical still life in Moscow art of the 1960s and 1970s	280

## **ART HISTORIANS, RESEARCHERS, TEACHERS**

**Ostrovskaya, T.A.** The contribution of Academician A.V. Ryndina to the study of ancient Russian and modern church art

296

## **DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA**

**Chandra, L.** Vaguri the bird-catcher

302

## ОТ РЕДАКТОРА

---



### **Дорогие читатели!**

Вот уже восьмой раз мы вместе с вами встречаем Новый год. Это особое время, когда люди ждут, что исполнятся их лучшие мечты, произойдут добрые перемены, радостные события и встречи. Мы желаем этого всем нашим авторам и читателям. И постараемся, чтобы наш журнал тоже внес в вашу жизнь толику радости — снова ввел в мир замечательных произведений, познакомил с творческими людьми и сокровищами искусств. Этот номер получился в полной мере международным — в нем представлены статьи из России, Индии, Китая и Монголии.

Журнал открывает традиционная рубрика «Евразийское наследие», где многие с интересом узнают об уникальном произведении античного искусства — пантикапейском торсе, который хранится в Государственном Эрмитаже.

В рубрике «Искусство XX–XXI веков» можно отметить статью о президенте Российской академии художеств Зурабе Константиновиче Церетели. 4 января ему исполняется 90 лет, но он еще полон энергии, часто проводит мастер-классы для детей и непрерывно работает творчески. Его произведения можно встретить и в больших престижных галереях, и в небольших региональных музеях — практически на всех континентах. Очерк о нем — представление его искусства (а через творчество и самого художника) на примере выставки «Живопись монументалиста», которая с успехом прошла в сибирских музеях.

Впервые в номере представлены сразу три статьи о замечательном монгольском художнике Д. Амгалане. Вклад этого мастера в развитие изобразительного искусства Монголии трудно переоценить. Он известен как график и живописец, чьи работы признаны классическими. Фактически он стоял у истоков системы художественного образования у себя на родине. Важно отметить, что профессиональное образование Д. Амгалан получил в России и утверждал, что это открыло ему путь в мир искусства.

Центральная рубрика журнала, «Форум», посвящена иконописи. Мы присутствуем при масштабном возрождении этого вида искусства в нашей стране. Практически на всех крупных выставках в настоящее время организованы разделы современного церковного искусства. Наряду с традиционной темперной живописью здесь применяются и другие техники, дающие возможность мастерам добиться высокой художественной выразительности и духовной наполненности. Например, активно развивается эмальерная техника. Крупные алтарные образы в эмали трудны по исполнению, зато как сияют их краски, которым не дано померкнуть и для которых не страшны непогода и колебания температуры. Ширится число таких икон, которые стали надвратными; причем они сегодня украшают не только храмы, но и городскую среду, внося в нее яркие ноты и особые настроения.

Правда, рост числа иконописцев и новых украшенных храмов обнажает и проблему качества новых икон. В иконописи важны не только мастерство художника, знание канона, но и глубокое погружение в традицию, понимание того, что икона и молитвенный опыт связаны между собой. В целом же мы полагаем, что необходимо сохранить живую связь с традицией иконописания, и поэтому в рубрике есть статьи, которые раскрывают особенности иконографии, региональную специфику иконописных объединений в Сибири и Tobольской губернии, представляют богатые собрания икон в музеях Рязани и Югры.

В этом номере открыта и новая рубрика — «Искусствоведы, исследователи, учителя». В ней пока лишь одна статья — об одном из авторов нашего журнала Анне Вадимовне Рындиной, чья жизнь прервалась в этом году. Она была выдающимся исследователем древнерусского искусства, автором множества книг, ставших настольными для всех, кого волнует история христианского искусства нашей страны.

Думаю, многие согласятся, что накануне Нового года мы чаще всего задумываемся о времени. Вспоминаем о прошлом, думаем о том, как быстро мелькают дни, мечтаем о будущем. И на фоне этого потока времени, как негаснущие светочи, стоят великие произведения искусства, концентрирующие в себе вечные ценности и смыслы и постепенно, век за веком, раскрывающие их перед нами. «Жизнь коротка, искусство вечно», как сказал еще Гиппократ, и через искусство мы тоже приобщаемся к вечности — и сами художники, и мы, зрители.

**Михаил Шишин,  
главный редактор**

## Dear readers!

This is the eighth time we have celebrated the New Year together. This is a special time when people expect their best dreams to come true, good changes, joyful events and meetings. We wish this to all of our authors and readers. And we will try to make our journal bring a bit of this joy into your life — introduces you to the world of wonderful works, to creative people and treasures of art. This issue is fully international — it presents articles from Russia, India, China, and Mongolia.

The journal opens with the traditional section “Eurasian Heritage”, where many learn with interest about the unique work of ancient art — the Pantikopean Torso, which is kept in the State Hermitage Museum.

In the section “Art of the 20th-21st centuries» we can mention an article about Zurab Konstantinovich Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts. On 4 January he turns 90, but he is still full of energy, often gives master classes for children and works continuously. His works can be found in both large prestigious galleries and small regional museums — on almost all continents. The essay about him is a presentation of his art (and the artist himself) using the example of the exhibition “Painting of a Monumentalist”, which was successfully held in Siberian museums.

For the first time, this issue presents three articles about the wonderful Mongolian artist D. Amgalan. The contribution of this master to the development of Mongolia’s fine arts can hardly be overestimated. He is known as a graphic artist and painter whose works are recognised as classics. In fact, he stood at the origins of the art education system in his homeland. It is important to note that he received his professional education in Russia and claimed that this opened the way to the world of art.

The central section of the journal, “Forum”, is devoted to icon painting. We can claim a large-scale revival of this art form in our country. Almost all major exhibitions now have sections of contemporary church art. Along with traditional tempera painting, other techniques are used here, allowing artists to achieve high artistic expressiveness and spiritual fulfilment. For example, enamel technique is actively developing. Large altar images in enamel are difficult to execute, but how their colours shine, which are not allowed to fade and for which bad weather and temperature fluctuations are not terrible. The number of such enamel icons is growing, and today they decorate not only churches, but also the urban environment, introducing bright notes and special moods into it. But the increase in the number of icon painters and new decorated churches also reveals the problem of the quality of new icons. In icon painting, not only the artist’s skill and knowledge of the canon are important, but also a deep immersion in tradition and an understanding that the icon and the prayer experience are interconnected. In general, we believe that it is necessary to maintain a living connection with the tradition of icon painting, and therefore the section contains articles that reveal the features of iconography, the regional specifics of icon painting associations in Siberia and Tobolsk Province, and present the rich collections of icons in the museums of Ryazan and Yugra.

A new section has also been opened in this issue — “Art critics, researchers, teachers.” There is only one article in it so far — about one of the authors of our journal, Anna Vadimovna Ryndina, whose life was interrupted this year. She was an outstanding researcher of ancient Russian art, the author of many books that have become reference ones for everyone who cares about the history of Christian art in our country.

I think many will agree that on the eve of the New Year we most often think about time. We remember the past, think about how fast the days are passing by, and make plans for the future. And against the background of this flow of time, great works of art stand like undying lights, concentrating eternal values and meanings and gradually, century after century, revealing them to us. “Life is short, art is eternal,” as Hippocrates said, and through art we also become familiar with eternity — both the artists themselves and we, the audience.

**Mikhail Shishin,  
Chief Editor**



Научная статья

УДК 7.072.5+73.01/09:7.032

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.001

## Пантикапейский торс: опыт стилистической интерпретации



Бузунова Ирина Валентиновна

*Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Российская Федерация*  
*buzunova-i@mail.ru*

**Аннотация.** Важнейшей задачей антиковедения является уточнение или определение стилистической, иконографической, хронологической атрибуции античного произведения с помощью специальных методик, технико-технологических исследований, составляющих инструментарий современного ученого. Наличие археологического сопровождения и провенанса памятника значительно облегчают задачу, но в случае с классическими музейными артефактами из частных собраний, не обладающими документально подтвержденным происхождением, возникают проблемы с интерпретацией антика. Тогда в исследовании актуализируются теоретические приемы методологии, созданные представителями немецкой школы XIX – начала XX века позитивистского направления. Антиковеды последующего поколения развили и усовершенствовали предшествующие теории, создав новые, в основе которых использовали уже утвердившиеся принципы формально-стилистического, сравнительно-стилистического анализа, модифицировали историко-культурологический контекст, интерпретацию. Таким образом, сформировался комплексный мультидисциплинарный подход к изучению предмета с применением средств исторической, археологической, филологической, культурологической наук. Способы современного исследования памятника с неясной историей, подобного эрмитажному торсу из Пантикапея, уточняют атрибуцию, расширяют возможности многогранного прочтения артефакта и фиксации в нем художественных особенностей той или иной школы. В результате древнее произведение становится частью античного наследия и занимает свое место в классификации древнегреческой скульптуры.

**Ключевые слова:** пантикапейский торс, скульптура, стиль, иконография, интерпретация, атрибуция, хронология, контекст, формально-стилистический анализ, сравнительно-стилистический анализ

**Для цитирования:** Бузунова И.В. Пантикапейский торс: опыт стилистической интерпретации // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 14–29.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1046>.

Original article

## Panticapaeum torso: an approach to stylistic interpretation

Irina V. Buzunova

*The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*  
*buzunova-i@mail.ru*

**Abstract.** One of the most important aims of Ancient Studies is stylistic, iconographic and chronological identification of art item through methods of style-comparative research and technical-technological analysis. Archaeological description and provenance make it easier but museum items often lack the latter which brings much trouble to a scholar. If so, the scholar has to use all the theoretical methods provided to us by the German Classical scholarship of 19th and early 20th century. Scholars of the next generation cultivated and improved those methods on basis of the formal analysis and style-comparative analysis with regard to historical and cultural context. Their work resulted in interdisciplinary approach to art research which includes History, Archaeology, Philology, and Culturology. Modern methods of research allow us to specify the identification of art items that lack provenance like Panticapaeum torso from Hermitage. The methods rest on discovery of the specific features that help to reveal the item affiliation to some of Ancient art schools. As a result, the art item finds its place in the classification of Ancient sculpture.

**Keywords:** Panticapaeum torso, sculpture, style, iconography, interpretation, attribution, chronology, context, formal analysis, style-comparative analysis

**For citation:** Buzunova, I.V. (2023) 'Panticapaeum torso: an approach to stylistic interpretation', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 14–29. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.001.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1046>. (In Russ.)

### Из истории памятника

Античное скульптурное собрание Эрмитажа сложилось из частных коллекций, приобретенных у любителей древностей, и находок, обнаруженных исследователями в Причерноморье, заселенном эллинами в I тыс. до н.э. При этом в данном соотношении археологические памятники имеют неоспоримые преимущества: они хорошо датированы благодаря контексту и в подавляющем большинстве случаев относятся к категории редких, а потому особенно ценных греческих оригиналов. Группа древнегреческих скульптур археологического раздела невелика, в ней преобладает мелкая пластика, на фоне которой выделяются несколько скульптур монументального размера, к ним относятся статуя «боспорского царя» и женский торс из Керчи (инв. № ПАН.156) (рис. 1).

В инвентарной карточке скульптуры с инв. № ПАН.156 указано, что она «найдена до 1837 года

в Керчи, точно время находки и место нельзя установить по имеющимся архивам»<sup>1</sup>, и вскоре после этого, в 1838 году, поступила в Эрмитаж, что подтверждается архивными документами [1, с. 2]. Таким образом, краткая официальная информация характеризует керченскую статую как не имеющую ясного провенанса, открытую приблизительно до 1837 года и перемещенную в Императорский музей. В дальнейшем неопределенность происхождения скульптуры, отсутствие серьезной экспертной оценки повлияли на спорный статус произведения в глазах специалистов, исключив возможность его публикации в «Каталоге древней скульптуры» Эрмитажа С.А. Геденова (1816–1878) 1864 года (хотя в нем, в принципе, нет раздела боспорских древностей.— Прим. И. Б.), а также в знаменитом корпусе «Древности Боспора Киммерийского» (*Antiquités du Bosphore Cimmérien: conservées au Musée Impérial de l'Ermitage*, 1854),

<sup>1</sup> Инвентарная карточка Государственного Эрмитажа.

изданном с целью введения в широкий научный оборот памятников Северного Причерноморья. Но следует отметить, что мнение знатоков искусства, видевших статую в 1820–1830-х годах (И.А. Стемпковский, П.П. Свинын, Дюбуа де Монпере), было однозначно превосходным и все они единодушно причисляли памятник к греческим подлинникам классической эпохи [2, с. 394; 3, с. 316; 4, р. 231].

Ситуация с «археологической историей» статуи изменилась после публикации в 2010 году И.В. Тункиной (род. 1960) полной версии трудов одного из первых исследователей древностей юга России, «отца русской археологии» П. Дюбрюкса (Paul Du Bruh, 1770–1835) — «Собрания сочинений в 2-х томах» [5]. Ранее эти чрезвычайно ценные, насыщенные фактическими данными материалы историко-археологического характера издавались в сокращенном варианте в переводе с французского, сделанном внуком ученого, А.Г. Дюбрюксом. Они вышли в «Записках Одесского общества истории и древностей» 1858 года в разделе «Археология» под названием «Описание развалин и следов древних городов и укреплений, некогда существовавших на европейском берегу Босфора Киммерийского, от входа в пролив близ Еникальского маяка до горы Опук включительно, при Черном море» [6]. Современное издание 2010 года включает дневники раскопок Дюбрюкса, а также составленные им «Планы и описания городов и поселений Боспора Киммерийского. 1833 г.». Раздел, посвященный Пантикапею и Керчи, содержит характеристику собрания Керченского музея, само существование которого свидетельствовало о процветании города. В нем исследователь выделил лучшие памятники и среди прочих упомянул «бюст, который считается [бюстом] Юноны, — хорошая драпировка без головы и рук, — по высочайшему повелению отвезен отсюда в Таганрог» [5, т. 1, с. 290], для украшения Адмиралтейства, по мнению И.В. Тункиной, в 1818 году [5, т. 1, с. 339]<sup>2</sup>. Однако существует сообщение известного дипломата, писателя Ивана Матвеевича Муравьева-Апостола (1762–1851), в его книге

«Путешествие по Тавриде в 1820 г.», где автор вспоминает, что, находясь в Керчи в 1820 году, видел на крепостной площади города в куче мраморных фрагментов «торс колоссальный, показавшийся ... греческой работы. Судя по правой ляжке, тонкою одеждою покрытой, изображение это было женщины» [7, с. 262]<sup>3</sup>. Описание довольно лаконичное, но в то же время точное, позволяет идентифицировать в отмеченном антике пантикапейскую статую № ПАН.156 и скорректировать ее провенанс включительно до 1820 года.

После перемещения в Таганрог (в 1820-х годах. — Прим. И. Б.) скульптура вкупе с другими (в группу входило шесть памятников. — Прим. И. Б.) была установлена на территории крепости перед Адмиралтейством. Там ее, пребывавшую в забвении, обнаружил проезжавший по Придону и берегам Азова Керчь-Еникальский градоначальник И.А. Стемпковский (1789–1832) [8, с. 591], он поделился своими впечатлениями с археологом И.П. Бларамбергом (1772–1831) в письме от 8 апреля 1824 года. Просвещенный путешественник подчеркнул прекрасный уровень исполнения антиков: «Четыре из сих статуй принадлежат к лучшим временам греческого искусства: отделка одежды самая превосходная» [2, с. 394]. Иван Алексеевич предположил, что статуи могли быть транспортированы с земель древнего Танаиса, следы которого он долго пытался отыскать. По мнению исследователя, древности, возможно, привезенные из метрополии в греческий эмпорий на берегах Меотиды, означали высокую степень развития и процветания отдаленного, но не оторванного от античной цивилизации древнего полиса [2, с. 394; 9, с. 28]. Как истинный ценитель прекрасного он искренне волновался за их сохранность, поэтому уведомил в специальной записке генерал-губернатора Новороссии М.С. Воронцова (1782–1856), что памятники необходимо поместить в лучшее, более безопасное место. Вслед за И.А. Стемпковским П.П. Свинын (1787–1839), посетивший Таганрог во время вояжа по югу России — Крыму, Кавказу, Тавриде, при осмотре

<sup>2</sup> Уточнение, см. примечание 72: «О судьбе “бюста Юноны”, вероятно, по приказу Александра I в 1818 г. отправленного в Таганрог, ничего не известно» [5, т. 1, с. 339]. В примечании И.В. Тункиной нет ссылки на документ, подтверждающий факт отправки статуи в Таганрог в определенное время и по конкретному приказу. Информацию уточняет свидетельство И.М. Муравьева-Апостола в его книге о вояже по Тавриде [7].

<sup>3</sup> Автор фиксирует местонахождение статуи в 1820 г. в Керчи на крепостной площади турецкой крепости, где она валялась в куче обломков, выделяясь прекрасным качеством исполнения. Таким образом, можно сделать вывод о том, что в 1818 году (вопреки данным И.В. Тункиной) как минимум до 1820 года памятник еще оставался в городе. См.: Трофимова А.А. Боспорский портрет // В поисках античного Боспора: к 150-летию М. И. Ростовцева : по материалам выставки «В поисках античного Боспора. К 150-летию М. И. Ростовцева», Санкт-Петербург, 14 февраля – 15 мая 2022 года / составитель Н.К. Жижина. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2024. С. 168–187. (В печати).

В статье А.А. Трофимовой содержится важная информация о скульптурах на территории турецкой крепости, где, возможно, находилась вторая агора античного Пантикапея. Следовательно, найденная там статуя первоначально могла стоять в святилище Деметры на агоре возле моря, что косвенно подтверждают и другие памятники, имеющие отношение к культуре Деметры, топографически связанные с этим местом: мраморная герма Деметры в венке из колосьев (Инв. № КЛ-799, КП-69355), вотивный рельеф «Деметра и Персефона с адорантами» из Эрмитажа (инв. № ПАН 160) и др.

**1. Женская статуя.**

IV в. до н. э.

Греция.

Мрамор.

В.: 1,84 м.

Государственный

Эрмитаж

(инв. № ПАН.156,  
поступила в XIX в.).

Источник:

цифровая коллекция

Государственного

Эрмитажа



города отметил стоявшие перед Адмиралтейством монументальные мраморные скульптуры (в том числе торс № ПАН.156.— *Прим. И. Б.*), о чем сообщил в «Обзрении путешествия издателя Отечественных записок по России в 1825 г., относительно археологии» [3, с. 316; 9, с. 31]. Он безапелляционно отнес антики к разряду греческих классических оригиналов и, подобно своему предшественнику, связал их происхождение с древнегреческим Танаисом — оплотом античной культуры в низовьях Дона [3, с. 316; 9, с. 31].

Через месяц после обращения Стемповского бережно извлеченные из земли скульптуры по указанию Воронцова водным путем отправили в Керчь. По приезде их расположили в надежном хранилище, а затем уже переместили в открывшийся в доме П. Дюбрюкса музей, где они заняли почетное место [8, с. 591]<sup>4</sup>. В керченском музее статуи, выделявшиеся в массе экспонатов, привлекли внимание политического деятеля, мемуариста Ф.Ф. Вигеля (1786–1856). В запечатлевших его воспоминания «Записках» Вигель указал, что «пять или шесть колоссальных мраморных торсов и множество обломков архитектуры и скульптуры, в которых знатоки находят искусство и прекрасную отделку, делают ... собрание (Керченского музея.— *Прим. И. Б.*) весьма любопытным» [10, с. 53].

Пантикапейский торс, входивший в группу таганрогских статуй, был отмечен замечательным знатоком, швейцарским путешественником Дюбуа де Монпере (Frédéric DuBois de Montperreux, 1798–1850), который, исследуя Кавказ, Черкессию, Абхазию, Колхиду, посетил Керчь в 1832, 1834 годах, Керченский музей и в составе экспонатов выделил четыре (вместо шести.— *Прим. И. Б.*) скульптуры, в авторской интерпретации, «выпрошенные Стемповским для музея» [4, р. 231]. На основании стиля исполнения Монпере предположил малоазийское происхождение памятников, «в виде балласта» транспортированных в Таганрог из ионийского полиса. Среди них лишь одно произведение, по его мнению, было особенно достойно внимания — «Юнона из паросского мрамора» [4, р. 231].

Традиционно лучшие экспонаты из провинциальных музеев империи отправлялись в Петербургский Эрмитаж, поэтому пантикапейский

торс вместе с группой обнаруженных в 1837 году древностей (из так называемой могилы с Золотой маской.— *Прим. И. Б.*) был послан в столицу [1, с. 4]. Но пребывание в эрмитажном собрании оказалось кратковременным, так как вскоре выявилось несоответствие монументальной статуи высотой 184 см предназначенному ей камерному помещению. Библиотекарь Николая I К.И. Седжер рапортовал гофмаршалу двора А.П. Шувалову о временной передаче антика на хранение в эрмитажную библиотеку [1, с. 5]. А затем, в марте 1838 года, последовала отправка торса в Академию художеств под опеку академика гравирования А.Г. Ухтомского [11, с. 11]. Прошло четырнадцать лет, Эрмитажу, получившему замечательное дополнение в виде великолепного Императорского музея, потребовались древности для расширения античных коллекций, и статую вернули из Академии художеств обратно. Правда, конкретизировать дату перемещения не удалось<sup>5</sup>.

#### Изучение пантикапейского торса

На этом заканчивается история путешествий пантикапейской статуи и начинается история ее изучения. Как уже говорилось выше, невзирая на прекрасные качества памятника, он не вошел в эрмитажные издания XIX века, а удостоился внимания только в начале XX столетия, когда в Эрмитаже появился талантливый ученый Оскар Фердинандович Вальдгауер (Waldhauer, 1882–1935), взявшийся за обработку и каталогизацию огромного эрмитажного собрания древностей [12, с. 11]<sup>6</sup>. Он заинтересовался монументальными керченскими скульптурами — женским торсом и статуей царя — и посвятил им рукописный материал «Zwei Kolossalstatuen aus Kertch» (без даты) [13, S. 1], сохранившийся в архиве ученого. Указав в статье скупые, доступные на тот момент сведения об обстоятельствах открытия скульптуры № ПАН.156, исследователь сосредоточился на стилистическом, иконографическом аспектах произведения. Будучи учеником и последователем знаменитого антиковеда А. Фуртвенглера (Michael Adolf Furtwängler 1853–1907), Вальдгауер применил созданный учителем метод формально-стилистического анализа — основной инструмент теории Meisterforschung [14, S. VII–XII]<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Керченский музей открылся в 1826 году, до этого памятники хранили в закрытом месте. См.: [8, с. 592].

<sup>5</sup> Архивных сведений о точной дате перемещения памятника из собрания АХ в Эрмитаж, к сожалению, не найдено.

<sup>6</sup> О.Ф. Вальдгауер был зачислен в отделение древностей Эрмитажа кандидатом на классную должность без содержания приказом № 77 от 8 декабря 1904 года. Сначала он занимался созданием новых экспозиций вазовписи, и по результатам его исследований в 1914 году вышло «Краткое описание собрания античных расписных ваз». В 1910–1912 годах ученый преобразовывал экспозиции скульптуры, размещая памятники согласно историко-хронологическому принципу развития искусства, закончил работу к 1933–1934 годам. Итогом изучения музейной пластики стал каталог «Античная скульптура в Эрмитаже» (1924).

<sup>7</sup> В монографии автор подробно изложил суть открытого им метода определения стилистической принадлежности античного памятника той или иной эпохе, мастеру и продемонстрировал его применение для характеристики работ Фидия, Кресилая, Мирона, Скопаса, Праксителя, Эвфранора.

Изучив множество найденных к концу XIX века антиков, Фуртвенглер сопоставил их с описаниями в нарративных источниках и таким образом выявил реплики произведений известных греческих мастеров. В результате сложилась теория копии и оригинала, позволившая находить лежащий в основе римской реплики греческий прототип, уточнять атрибуцию с точки зрения стиля и хронологии скульптуры, логично «вписывать» вновь обретенные древности в хорошо структурированную систему [15, с. 104; 16, с. 38]. На базе теории копирования усовершенствовалась созданная в XVIII веке И.И. Винкельманом система эволюции греческого искусства, которая получила веские обоснования в свидетельствах античных авторов, рассказывавших о произведениях разных периодов и стилей [15, с. 104]<sup>8</sup>.

Используя филологический метод учителя, Вальдгауер увидел в трактовке форм пантикапейской скульптуры проявление греческого вкуса (стиля). Сложная постановка фигуры в пространстве, построенная на сочетании статики с тонко переданной динамикой, указывала на принадлежность антика к позднеклассической традиции середины IV в. до н.э. В результате ученый пришел к выводу, что хиастическая композиция памятника, многослойные, богато задрапированные одеяния отражают черты стиля Праксителя, воспроизведенные, например, в статуе Венской коры<sup>9</sup> (рис. 2) [17, S. 38]. Характерными чертами его «художественного почерка» были: фронтальная постановка фигуры в пространстве, «пассивность позы, вольно-ленивый ритм движений, пластические и колористические контрасты» [18, с. 247–249] в трактовке одежд [19; 20, р. 1355–1356; 21, р. 53–55; 22, vol. 1, р. 176–177]<sup>10</sup>. Вместе с тем в крупных женственных формах торса, иконографии, в том числе в нюансированном рисунке складок плаща, жгутом проходящего под грудью, Вальдгауер находил тождество со статуей Артемисии из Галикарнасса<sup>11</sup> (рис. 3) [13, S. 3; 17, S. 38], поэтому, как он писал, «мастера, работавшего над статуей, можно отнести к кругу карийской художественной школы» [17, S. 38].

Ряд ученых приписывает скульптуру Артемисии афинскому ваятелю Бриаксису [24, S. 123], таким образом, следуя теории Вальдгауера, эрмитажную статую можно связать с кругом последователей мастера. Гипотеза о возможном авторстве Бриаксиса базировалась на упоминании Плинием соперников Скопаса: Бриаксида, Тимофея и Леохара, «все они наравне участвовали в работе над рельефами Мавзолея. С востока рельефы делал Скопас, с севера Бриаксис...» [25, с. 120–121]. Это указание послужило косвенным доказательством создания мастером найденных на севере [24, S. 123]<sup>12</sup> статуй «Мавзола [18, с. 244]<sup>13</sup> и Артемисии». На основе гипотезы реконструировался стиль Бриаксиса, который, будучи «блестящим мастером сложных и реалистических драпировок, старается проследить за всем многообразием отношений между телом и одеждой ... из всей группы галикарнаских мастеров (он) представляется наиболее реалистичным, но довольно тяжеловесным в ритме и композиции» [18, с. 244] статуй. Подобные черты можно увидеть в пантикапейской скульптуре, но соотнести их непосредственно с Бриаксисом вряд ли возможно. Представление об индивидуальном стиле ваятеля довольно неопределенно, оно строится исключительно на единственной приписываемой ему работе — найденном на Афинской агоре в 1891 году постаменте статуи, поставленной в честь победы на скачках, с рельефными изображениями всадников перед треножниками на трех гранях. На четвертой стороне блока сохранилась надпись с именами Демосфена, установившего памятник, его брата Демеаса и их отца Демайнета [24, S. 122–123; 26, р. 279; 27, р. 250], там же упомянут создатель статуи — Бриаксис, с которым связали рельефы постаментов. Однако простота, схематизм исполнения рельефов противоречат славе афинского скульптора [18, с. 244; 26, р. 280]<sup>14</sup>, обладавшего мощным темпераментом, судя по источникам, создававшего героические образы [24, S. 124].

Ввиду отсутствия археологического контекста у женской статуи (№ ПАН.156) естественно

<sup>8</sup> Методы Винкельмана и Фуртвенглера, использовавших в качестве главного доказательства существования произведений великих мастеров их описания в античных источниках, названы филологическими. Точкой отсчета для стилистической оценки произведения считался антик, атрибутированный по представлению прототипа в источниках.

<sup>9</sup> Nr. 280, Taf. XXX. Wien. Kunsthistorisches Museum. Инв. № 1157.

<sup>10</sup> О стиле Праксителя подробно писал специалист, знаток творчества греческого скульптора А. Корсо (A. Corso), посвятив этой теме 5-томный труд [19]. Он же дал обобщенную характеристику искусства мастера, его художественного языка в энциклопедическом издании по скульптуре [20, vol. 3, р. 1355–1356].

<sup>11</sup> London. British Museum. Инв. № 1000.

<sup>12</sup> Свидетельство Плиния не содержит информации о местонахождении пергамских статуй, следовательно, не может косвенно указывать на авторство Бриаксиса.

<sup>13</sup> Автор пишет о сомнительной интерпретации найденной в Пергаме четырехметровой статуи Мавзола, но в месте ее обнаружения «на северной стороне мавзолея» и авторстве Бриаксида он убежден.

<sup>14</sup> Невзирая на посредственное исполнение рельефов на постаменте, возможно, сделанных по наброску Бриаксиса, они полезны, так как демонстрируют характерный для мастера тип изображения лошадей с плотным телом, треугольной, широкой у основания и резко сужающейся к небольшой голове шеей, воспроизведенный на некоторых плитах Мавзолея (плиты № 1009, 1019) [26, р. 280].



## 2. Статуя венской коры.

Римская работа  
по греческому оригиналу  
IV в. до н. э.  
Мрамор.  
В.: 1,59 м.  
Художественно-  
исторический музей,  
Вена (инв. № 1157).  
Источник:  
[23, S. 220, Abb. 238]

## 3. Статуя Артемисии из Галикарнасса.

IV в. до н. э.  
Греция. Мрамор.  
В.: 2,66 м.  
Британский музей, Лондон  
(инв. № 1001).  
Источник:  
[23, S. 220, Abb. 230]

в процессе атрибуции прибегнуть к сопоставлению с близкими по стилю произведениями, вновь используя аналитический способ исследования, но уже значительно усовершенствованный, комбинируемый с новыми методами изучения древних артефактов, с целью уточнения хронологического аспекта, фиксации стиля конкретного мастера, определения места производства. Сложившиеся в XX веке теории, чрезвычайно разнообразившие инструментарий ученого, позволяют достичь хорошего результата, например, теория Липпольда. Георг Липпольд

(G. Lippold, 1885–1954) [28] применил в изучении антика, лишенного провенанса, эмпирический подход, позже актуализированный его последователями: Хамфри Пэйном (Humphry Gilbert Garth Payne, 1902–1936), К. Лоренсом (K. Lawrence), Джоном Бизли (John D. Beazley, 1885–1970) [16, с. 38]. Эмпирический подход предполагает, прежде всего, визуальное ознакомление с античным произведением, к которому присовокупляется чувственное или чувственное, основанное на восприятии, изучение форм скульптуры с последующей их трактовкой. После осмотра

4. Сравнение женской статуи из собрания Государственного Эрмитажа со статуей Артемисии из Британского музея



памятник в рамках сравнительного анализа сопоставляется с предполагаемой аналогией для выявления в нем типичных и уникальных черт. При сравнении эрмитажной статуи с Артемисией из Галикарнасса становится очевидным принципиальное расхождение между ними, выраженное, прежде всего, в отличии пластических концепций проработки форм тела. Керченская скульптура при всей монументальности образа

обладает стройными, вытянутыми пропорциями, а карийский памятник отличается массивностью фигуры (рис. 4). Кроме того, необходимо отметить качественную разницу в трактовке важной иконографической детали — отворота гиматия, морфологического признака в художественном строе античных памятников. Еще О.Ф. Вальдгауер отмечал своеобразие рисунка драпировки эрмитажной статуи [13, с. 2], имея в виду именно



5. Реконструкция  
Г.И. Деспиниса статуи  
Немезиды из Рамнунта  
Агоракрита с Пароса,  
430–420 гг. до н. э.  
В.: 4,5 м, с базой — 5,4 м.  
Источник: [22, fig. 403]

6. Статуя Немезиды.  
Римская работа  
по греческому  
оригиналу 430–420 гг.  
до н. э.  
Мрамор.  
В.: 1,85 м.  
Новая глиптотека  
Карлсберга, Копенгаген  
(инв. № 2086).  
Источник:  
[21, p. 159, fig. 122]

расположение жгута [17, S. 38]<sup>15</sup>. Край плаща у боспорской статуи не несет конструктивной нагрузки, мягкой дугой проходя под грудью, он подчеркивает ее объем, придает образу особую женственность и, скорее, играет роль декоративного акцента. У Артемисии скрученный борт полотнища, пересекающий центр тела, функционален с точки зрения архитектурного строения статуи. Широкий отворот одеяния служит зримой границей между низом и верхом фигуры, подчеркивает ее конструкцию, строение.

Наряду с чертами в духе Праксителя пантикапейский памятник обладает уникальными особенностями, отражая более ранние тенденции высокой классики V в. до н. э. В работе осязаемо особо чуткое отношение к форме, выраженное в почти осязаемой телесности объемов, скрытых одеждой и в то же время подчеркнутых ею. Сложно аранжированная драпировка служит естественным продолжением тела, отражая позу, акцентируя композицию монументально трактованной фигуры. Эти качества свойственны произведениям круга

<sup>15</sup> Ученый пишет, что традиционно у подобного типа статуй отворот плаща закрывает грудь, а в эрмитажном памятнике он пропущен под грудью.

**7. Статуя Персефоны.**

Римская работа II в.  
по греческому оригиналу  
IV в. до н. э.  
Мрамор.  
В.: 2,1 м.  
Государственный  
Эрмитаж  
(инв. № ГР-4156,  
поступила в 1862 г.  
из собрания маркиза  
Кампана).  
Источник:  
[hermitagemuseum.org](http://hermitagemuseum.org)



Фидия, например, фронтонным статуям Парфенона, а точнее, они соотносимы с классицистическим характером образов ученика Фидия Агоракрита. Представление о возвышенном стиле произведений мастера, продолжившего официальную линию искусства Фидия [29, с. 124], строится благодаря свидетельству Павсания [30, с. 87–88] о создании Агоракритом в 435–420 гг. до н. э. статуи Немезиды для рамнунтского святилища (рис. 5) [24, S. 14]<sup>16</sup>. Скульптура сохранилась в немногочисленных фрагментах, которые обнаружены во время раскопок в 1890 году и хранятся в Британском музее. Но возможность целостной реконструкции произведения дают римские реплики греческого оригинала: статуя Немезиды из Копенгагена<sup>17</sup> (рис. 6), женская статуя из Афин<sup>18</sup> и др. В них очевидны черты агоракритовского стиля с присущей ему академической строгостью композиционного решения, ясностью и цельностью контура, витальностью наполненного жизнью тела и декоративным характером одежд. В результате возникает величественный, возвышенный и одновременно живой божественный образ, напоминающий эрмитажную богиню. Сочетание в ее образе реминисценций высокой классики V в. до н. э. наряду с позднеклассическими чертами IV в. до н. э. позволяет выдвинуть гипотезу об аттическом происхождении скульптуры, которая создана по образцу V в. до н. э. школы Фидия, переработанному в стиле поздней классики середины IV в. до н. э. (следующего столетия). Возможность подобного стилистического синкретизма, свободы в выборе типологических черт, произвольное их сочетание постулировалось Бринморской антиковедческой школой (Bryn Mawr College in Pennsylvania) во главе с Брунильдой Сисмондо Риджвэй (Brunilde Sismondo Ridgway, род. 1929) [31, p. 766–767]<sup>19</sup>.

При определении семантической интерпретации эрмитажного торса, лишённого атрибутов и важных с точки зрения иконографии фрагментов, решающее значение приобретают морфологические признаки: особенности композиции, рисунок

и детали драпировки. Аналитические принципы изучения морфологии скульптуры были прекрасно разработаны в теории формализма Маргарет Бибер (Margaret Bieber, 1879–1978) [32], Марии Гизелы Рихтер (Maria Gisela Richter, 1882–1972) [26, p. 239]<sup>20</sup>, отстаивавшей независимость своей системы от воззрений Фуртвенглера, но в итоге связанной в изучении антика, прежде всего, тоже с его формальной стороной. Концепция формализма базируется на разработанных ранее методах системы А. Гильдебранда (Adolf Hildebrand, 1847–1921) [33] и Г. Вёльфлина (Heinrich Wölfflin, 1864–1945) [34, с. XXVII, XXXVIII]<sup>21</sup>, заложивших основные принципы, теоретическую базу для изучения скульптуры. Последователем формалистической школы (школы формализма) стал крупнейший английский антиковед Эндрю Стюарт (Andrew Stewart, 1948–2023) [22].

Используя принципы «формализма», можно отметить в художественном строе эрмитажного памятника важный аспект — интерес к передаче многослойного одеяния, который фиксирует, как было точно подмечено О.Ф. Вальдгауером, его близость к статуям в стиле Праксителя IV в. до н. э. В эту типологическую группу, наряду с Венской корой, входит монументальная статуя Персефоны из эрмитажного собрания (№ А.363) (рис. 7) — римская работа по греческому оригиналу IV в. до н. э. периода поздней классики [35, с. 30]. Их роднит трактовка одежд: плотного гиматия, покрывающего спину и в виде жгута пропущенного в верхней части тела, под грудью, тонкого хитона, струящегося мелкими складками из-под плаща и оставляющего открытыми ступни. Памятник объединяет и просто решенная композиция фронтально расположенной фигуры, поставленной с опорой на левую ногу, отчего правая, согнутая в колене, выдвигается вперед, а тело приобретает естественный изгиб. Таким образом, ясно, что в основе единого по стилю массива произведений лежит оригинал поздней классики IV в. до н. э. круга Праксителя. Лучше сохранившаяся римская Персефона

<sup>16</sup> Ему же приписывается бронзовая группа Афины Итони и Зевса в святилище Афины Коронеи в Беотии, а также статуи матери богов Кибелы, дошедшие во множестве римских повторений. См.: [26, p. 240].

<sup>17</sup> Статуя Немезиды. Early imperial-period copy of Agorakritos' cult statue of Nemesis at Rhamnous (original 430–420 BC), from Italy. H 1,85. Copenhagen. Ny Carlsberg Glyptotek. Inv. 2086.

<sup>18</sup> Статуя Немезиды. Early imperial-period copy of Agorakritos' cult statue of Nemesis at Rhamnous (original 430–420 BC), from Italy. National Archaeological Museum. Inv. 3349.

<sup>19</sup> Риджвэй пишет о том, что сложившийся в Афинах классический стиль V в. до н. э. мог свободно соединяться с другими, более поздними художественными тенденциями в позднегреческих работах, так как «линейное развитие» древнегреческой пластики было вряд ли возможно. Стиль классической скульптуры V в. до н. э., возможно, мигрировал в IV в. до н. э. за пределы Аттики при возникновении запроса на классическую пластику в связи с расширением храмового строительства в других областях Греции.

<sup>20</sup> В книге, посвященной творчеству известных греческих мастеров и их произведениям, автор дает характеристики стилей, индивидуальных особенностей скульпторов, обращая внимание, прежде всего, на трактовку морфологических признаков памятников, в том числе статуи Немезиды Агоракрита.

<sup>21</sup> Стиль художественного произведения характеризуется через познание формы представления. Форма представления «не есть нечто внешнее, но она определяет содержание представления». Вёльфлин рассматривает проблему периодичности и непрерывности развития искусства, одновременные направления которого могут сосуществовать параллельно, то есть одновременно.

позволяет реконструировать утраченные у пантикапейского торса детали одежды и композиции: ниспадающий с левой руки край плаща, жест левой руки, протянутой вперед, стопы ног. Иконографическая аналогия со статуями богини плодородия дает возможность интерпретировать женский торс № ПАН.156 как изображение Деметры или богини подземного мира Персефоны (Коры).

Реконструкция семантического аспекта произведения, его контекста, помимо опоры на морфологию, возможна благодаря монументальному характеру, высокому качеству исполнения скульптуры, которые свидетельствуют о ее сакральном предназначении. О.Ф. Вальдгауер предположил, что боспорская статуя, восходящая к «статуарному типу коры», принадлежит к разряду надгробных портретных памятников [17, S. 38]. Атрибуция исследователя вызывает сомнения прежде всего потому, что античные надгробные статуи преимущественно связаны с древнеримской погребальной традицией, их изготавливали из местного италийского мрамора. В противовес сказанному боспорская скульптура сделана из греческого мрамора, косвенно указывающего на ее греческое происхождение. И, вновь подтверждая приведенный выше тезис, можно связать скульптуру с образами элевсинских богинь.

Данную интерпретацию дополнительно аргументируют недавно установленные факты из истории памятника. Архивные данные выявляют его керченское происхождение, следовательно, связь со столицей Боспора — античным Пантикапеем. Далее, обнаруженные фрагменты сосудов с именем богини, посвятельный рельеф из Эрмитажа<sup>22</sup>, а также находка XIX века — фрагмент постамента статуи с посвятельной надписью жрицы Креусы Деметре IV в. до н. э. [36, с. 247–248]<sup>23</sup> указывают на существование в городе, по крайней мере, одного святилища Деметры [36, с. 92]<sup>24</sup>. Археологические артефакты, по мнению специалистов [36, с. 248]<sup>25</sup>, локализуют местонахождение храма на Акрополе, но указание И.М. Муравьева-Апостола, видевшего

статую в куче обломков на Турецкой площади Керчи [7, с. 262], где, возможно, располагалась вторая агора Пантикапея, меняет топографический аспект памятника и, опосредованно, гипотезу о расположении пантикапейского храма элевсинских богинь. Новые сведения поддерживают атрибуцию керченского памятника, который обретает гипотетический контекст. Он, согласно теории Джерома Поллитта (Jerome Pollitte, род. 1934), раскрывает неизвестные грани древнего произведения, расширяет возможности его восприятия, делая представление о нем объемным. Таким образом, можно предположить, что монументальная статуя богини плодородия стояла в святилище в общественно значимом центре древнего города — на нижней агоре.

### Заключение

Вновь открывшиеся в результате исследования документальные свидетельства о местонахождении скульптуры до начала 20-х годов XIX века в Керченском музее позволяют считать возможной версию о ее пантикапейском происхождении. На основе изучения документов вполне вероятен вывод о контекстуальной связи памятника со святилищем Деметры, уточняющий семантику произведения как изображения Деметры или Коры (Персефоны). В свою очередь, средства формально-стилистического, семантического, историко-топографического анализа, подтверждая иконографическую интерпретацию, уточняют стилистическую атрибуцию памятника как позднеклассического произведения с реминисценциями в духе произведений школы Фидия. Найденные в недавно опубликованных архивах данные открывают обстоятельства бытования артефакта в Таганроге, затем в Керчи и, в конечном итоге, в Эрмитаже, восполняя пробелы в истории памятника, воссоздавая детали провенанса. Так замечательное произведение древнегреческого искусства приобретает более точную интерпретацию и занимает почетное место в ряду немногочисленных греческих подлинников эрмитажного собрания.

<sup>22</sup> Рельеф «Деметра и Персефона с адорантами». IV в. до н. э. Греция. Государственный Эрмитаж. Инв. № ПАН.160.

<sup>23</sup> Кат. 110. С. 247–248. Инв. № КЛ-868. Это важный с точки зрения подтверждения наличия храма Деметры памятник связан с локальной традицией по окончании срока жречества устанавливать вотивные скульптуры.

<sup>24</sup> Кат. 110.

<sup>25</sup> Прим. 572. Археологических данных недостаточно для уверенной локализации пантикапейского святилища Деметры.

## Список источников

1. Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Ф. 1. Оп. 1. Д. 9. Ч. 1. Л. 2. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. Дворцовая набережная. Д. 30.
2. Стемпковский И.А. Два письма Стемпковского к Бларамбергу о местоположении древнего Танаиса // Пропилеи. Сборник статей о классической древности. В 5 кн. Кн. 4. М.: Университетская типография, 1854. С. 387–395.
3. Свинын П.П. Обзорение путешествия издателя Отечественных записок по России в 1825 г. относительно археологии // Отечественные записки. 1826. Ч. 25. Кн. 70. С. 306–327.
4. Monpéroux D. Voyage autour du Caucase, chez les Tscherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée. En 6 tomes. Tome 5. Paris: Librairie de Gide, 1843.
5. Дюбрюкс П. Собрание сочинений: в 2 т. / под ред. И.В. Тункиной; пер. с фр. Н.Л. Сухачёва. СПб.: Издательский дом «Коло», 2010. Т. 1. 728 с. Т. 2. 312 с.
6. Дюбрюкс П. Описание развалин и следов древних городов и укреплений, некогда существовавших на европейском берегу Босфора Киммерийского, от входа в пролив близ Еникальского маяка до горы Опук включительно, при Черном море // Записки Одесского общества истории и древностей. Т. 4 / пер. с фр. А.Г. Дюбрюкса. Одесса: Городская типография Х. Алексомати, 1858. С. 3–84.
7. Муравьев-Апостол И.М. Путешествие по Тавриде в 1820 г. СПб.: Типография при особенной канцелярии Министерства внутренних дел, 1823. 337 с.
8. Тункина И.В. Русская наука о классических древностях юга России (XVIII – середина XIX в.). СПб.: Наука, 2002. 676 с.
9. Лукин Б.В. К вопросу о судьбе шести статуй, виденных И.А. Стемпковским и П.П. Свиныным в Таганроге в 1824–1825 гг. // Записки Северо-Кавказского краевого общества археологии, истории и этнографии. Том 3. Кн. 1. Выпуск 5–6. Ростов-на-Дону, 1929. С. 25–39.
10. Вигель Ф.Ф. Керчь. Сочинение Филиппа Филипповича Вигеля (1827 г.) // Вигель Ф.Ф. Записки Филиппа Филипповича Вигеля. В 7 ч. Ч. 7, приложение. М.: Университетская типография, 1893. С. 3–68.
11. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Д. 2267. СФ. Зак. 25. Санкт-Петербург. Заневский пр. Д. 36.
12. Мавлеев Е.В. Вальдгауер / под ред. А.А. Трофимовой. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. 176 с.
13. Waldhauer O. Zwei Kolossalstatuen aus Kertch // Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Ф. 6. Оп. 1. Д. 44. Л. 1–4.
14. Furtwängler A. Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig – Berlin: Giesecke & Devrient, 1893. 767 S. <https://doi.org/10.11588/diglit.820>.
15. Круглов А.В. К проблеме научной атрибуции античной скульптуры // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга : материалы науч. конф. / под ред. Г.В. Вилинбахова. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. С. 103–116.
16. Савостина Е.А. Эллада и Боспор. Греческая скульптура на Северном Понте / под ред. В.Н. Зинько. Киев: АДЕФ-Украина, 2012. 392 с.
17. Waldhauer O. Die Antiken Skulpturen der Ermitage. Bd. 3. Berlin–Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter & Co, 1936. 84 S.
18. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции / под ред. Н.А. Сидоровой. М.: Наука, 1972. 417 с.
19. Corso A. The Art of Praxiteles. Vol. 1–5. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2004–2014.
20. Corso A. Praxiteles // The encyclopedia of sculpture. Vol. 3. New York – London: Fitzroy Dearborn, 2004. P. 1355–1357.
21. Boardman J. Greek sculpture. The late classical period and sculpture in colonies and overseas. London: Thames and Hudson, 1995. 248 p.
22. Stewart A. Greek sculpture. An exploration. Vol. 1–2. New Haven – London: Yale University, 1990. 800 p.
23. Fuchs W. Die Skulptur der Griechen. München: Hermer Verlag, 1969. 623 p.
24. Künstlerlexikon der Antike. Bde. 1–2. / Hg. R. Vollkommer. Hamburg: Nikol Verlag, 2007. 996 S.
25. Плиний. Естествознание. Об искусстве / перев. Г.А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 942 с.
26. Richter M.-G. The sculpture and sculptors of the Greeks. New Haven: Yale University, 1930. 613 p.
27. Ridgway B.-S. Fourth-century styles in Greek sculpture. London: Gerald Duckworth, 1997. 400 p.
28. Lippold G. Die griechische Plastik. München: C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1950. 441 S.
29. Саверкина И.И. Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и римские копии : каталог / под ред. Н.Г. Обновленской. Л.: Искусство, 1986. 160 с.
30. Павсаний. Описание Эллады: в 2 т. / перев. С.П. Кондратьева. М.: Ладомир, 1994. 978 с.

31. Ridgway B.-S. The study of classical sculpture at the end of the 20th century // *American Journal of Archaeology*. 1994. Vol. 98. № 4. P. 759–772. <https://doi.org/10.2307/506553>.
32. Bieber M. *Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königl. Museum Fridericianum in Cassel*. Marburg: N.G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, 1915. 115 S.
33. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Мааре / под ред. И.В. Виноградовой; перев. В.А. Фаворского и Н.Б. Розенфельда. М.: Московский полиграфический институт, 1991. 137 с.
34. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. М.: В. Шевчук, 2002. 344 с.
35. Вальдгауер О.Ф. *Античная скульптура Эрмитажа*. Петроград: Издательство Брокгауз-Ефрон, 1924. 172 с.
36. Пантикапей и Фанагория. Две столицы Боспорского царства: каталог выставки / под ред. В.Д. Кузнецова и В.П. Толстикова. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2017. 440 с.

### References

1. *Archive of the State Hermitage*. Coll. 1, aids 1, fol. 9, part 1, p. 2. (In Russ.)
2. Stempkovsky, I.A. (1854) 'Two letters from Stempkovsky to Blaramberg concerning the particular location of Ancient Tanais', in *Propylaea*, book 4. Moscow: Universitetskaya tipografiya, pp. 387–395. (In Russ.)
3. Svinyin, P.P. (1826) 'A review of a voyage undertaken by the editor of *Oteschestvennye zapiski* around Russia in 1825 concerning archaeology', in *Oteschestvennye zapiski*, 25(70), pp. 306–327. (In Russ.)
4. Monpéroux, D. (1843) *Voyage autour du Caucase, chez les Tscherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée*. En 6 tomes. Tome 5. Paris: Librairie de Gide. (In French)
5. Du Brux, P. (2010) *Collected works, in 2 volumes*. Saint Petersburg: Kolo. (In Russ.)
6. Du Brux, P. (1858) 'The description of ruins and traces of ancient cities and fortifications that used to exist on the European Shore of Cimmerian Bosphorus, from Yeni-Kale Lighthouse to Opuk mountain by Black Sea', in *Papers of Odessa Society of Ancient History*, vol. 4. Odessa: H. Aleksomati PH Publ., pp. 3–84. (In Russ.)
7. Muravyov-Apostol, I.M. (1823) *The Voyage around Tauris in 1820*. Saint Petersburg: Tipografiya pri osobennoy kantselyarii Ministerstva vnutrennikh del. (In Russ.)
8. Tunkina, I.V. (2002) *The Russian science on classical antiquities of southern Russia (18th to mid-19th centuries)*. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
9. Lunin, B.V. (1929) 'On the question of the fate of six statues seen by I.A. Stempkovsky and P.P. Svinyin in Taganrog in 1824–1825', *Papers of North-Caucasian Local Society of Archaeology, History and Ethnography*, book 1, vol. 3, issue 5–6. Rostov-on-Don, pp. 25–39. (In Russ.)
10. Vigel, F.F. (1893) 'Kerch. Essay by Philip Philipovich Vigel (1827)', in Vigel, F.F. *Notes of Philip Philipovich Vigel*, in 7 parts. Part 7, appendix. Moscow: Universitetskaya tipografiya, pp. 3–68. (In Russ.)
11. *Russian State Historical Archive (RGIA)*. Coll. 789, aids 1, fol. 2267, Special collection. (In Russ.)
12. Mavleev, E.V. (2005) *Waldhauer*. Saint Petersburg: State Hermitage Publ. (In Russ.)
13. Waldhauer, O. (no date) 'Zwei Kolossalstatuen aus Kertch', in *Archive of the State Hermitage*. Coll. 6, aids 1, fol. 44, p. 1–4. (In Germ.)
14. Furtwängler, A. (1893) *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Leipzig; Berlin: Giesecke & Derrient. doi:10.11588/diglit.820. (In Germ.)
15. Kruglov, A.V. (2005) 'On the problem of scholar attribution of ancient sculpture', in Vilinbakhov, G.V. (ed.) *The Hermitage readings in memory of V. Levinson-Lessing (2.III.1893–27.VI.1972)* [Conference Proceedings]. Saint Petersburg: State Hermitage Publ., pp. 103–116. (In Russ.)
16. Savostina, E.A. (2012) *Ellas and Bosphorus. Greek sculpture at Northern Pontus*. Kiev: ADEF-Ukraina. (In Russ.)
17. Waldhauer, O. (1936) *Die Antiken Skulpturen der Ermitage*. Bd. 3. Berlin; Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter & Co. (In Germ.)
18. Vipper, B.R. (1972) *Art of Ancient Greece*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
19. Corso, A. (2004–2014) *The Art of Praxiteles*, vol. 1–5. Roma: L'Erma di Bretschneider.
20. Corso, A. (2004) 'Praxiteles', in *The encyclopedia of sculpture*, vol. 3. New York; London: Fitzroy Dearborn, pp. 1355–1357.
21. Boardman, J. (1995) *Greek sculpture. The late classical period and sculpture in colonies and overseas*. London: Thames and Hudson.
22. Stewart, A. (1990) *Greek Sculpture. An Exploration*, vol. 1–2. New Haven; London: Yale University.
23. Fuchs, W. (1969) *Die Skulptur der Griechen*. München: Hermer Verlag. (In Germ.)

24. Vollkommer, R. (Hg.) (2007) *Künstlerlexikon der Antike*, Bde. 1–2. Hamburg: Nikol Verlag. (In Germ.)
25. Pliny (1994) *Natural History. On art*. Translated by G.A. Taronyan. Moscow: Ladomir. (In Russ.)
26. Richter, M.-G. (1930) *The sculpture and sculptors of the Greeks*. New Haven: Yale University.
27. Ridgway, B.-S. (1997) *Fourth-century styles in Greek sculpture*. London: Gerald Duckworth.
28. Lippold, G. (1950) *Die griechische Plastik*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. (In Germ.)
29. Saverkina, I.I. (1986) *The 5th century BC Greek sculpture in the Hermitage* [Catalogue]. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
30. Pausanias (1994). *Description of Greece, in 2 volumes*. Translated by S.P. Kondratyev. Moscow: Ladomir. (In Russ.)
31. Ridgway, B.-S. (1994) 'The Study of classical sculpture at the end of the 20th century', *American Journal of Archaeology*, 98(4), pp. 759–772. doi:10.2307/506553.
32. Bieber, M. (1915) *Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königl. Museum Fridericianum in Cassel*. Marburg: N.G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung. (In Germ.)
33. Hildebrand, A. (1991) *The problem of form in painting and sculpture and the collection of articles on Hans von Marées*. Translated by V.A. Favorsky and N.B. Rosenfeld. Moscow: Moscow Polygraphic Institute. (In Russ.)
34. Wölfflin, H. (2002) *Principles of Art History*. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russ.)
35. Waldhauer, O. (1924) *Ancient sculpture in Hermitage*. Petrograd: Brockhaus-Efron Publ. (In Russ.)
36. Kuznetsov, V.D. and Tolstikov, V.P. (eds.) (2017) *Panticapaeum and Phanagoria. The Two capitals of the Bosporan Kingdom* [Catalogue]. Moscow: Pushkin State Museum of Fine Arts. (In Russ.)

**Информация об авторе**

*Бузунова Ирина Валентиновна, методист научно-методического сектора научно-просветительного отдела, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Российская Федерация, buzunova-i@mail.ru.*

**Information about the author**

*Irina Valentinovna Buzunova, Methodologist of the Scientific and methodological sector of the Research and education department, the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, buzunova-i@mail.ru.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 27.09.2023; одобрена после рецензирования 23.10.2023; принята к публикации 26.10.2023.*

*The article was received by the editorial board on 27 September 2023; approved after reviewing on 23 October 2023; accepted for publication on 26 October 2023.*



Научная статья  
УДК 069.5:75.046(477.61)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.002

## Культурно-образовательная деятельность Луганского художественного музея в рамках музейного проекта «Наши традиции»

Романова Лариса Александровна

*Луганский художественный музей, Луганск, Российская Федерация*  
*romanova\_1959\_new@mail.ru*



**Аннотация.** Статья обобщает опыт культурно-образовательной деятельности Луганского художественного музея в рамках проекта «Наши традиции». На примере комплекса работ, выполненных на передвижной выставке «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков» и по ее окончании, продемонстрирован коммуникативный подход к взаимодействию музея с посетителями различных возрастных категорий. Показана роль образовательного пространства Луганского художественного музея в осуществлении духовно-нравственного воспитания средствами изобразительного искусства. Описаны использованные формы взаимодействия с аудиторией (лекции, беседы, экскурсии, творческие лаборатории), дидактические материалы (в печатном, цифровом фото- и видеоформате).

**Ключевые слова:** музейный проект «Наши традиции», Луганский художественный музей, культурно-образовательная работа, иконы Богородичного цикла, живопись, иконопись, каноны

**Для цитирования:** Романова Л.А. Культурно-образовательная деятельность Луганского художественного музея в рамках музейного проекта «Наши традиции» // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 30–43. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.002>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1057>.

Original article

## Cultural and educational activities of the Lugansk Art Museum in the case of the “Our Traditions” project

Larisa A. Romanova

*Lugansk Art Museum, Lugansk, Russian Federation*  
*romanova\_1959\_new@mail.ru*

**Abstract.** The article systematises the experience of cultural and educational activities of the Lugansk Art Museum in the case of the project “Our Traditions”. The author demonstrates a communicative approach to the interaction of the museum with visitors of different age categories on the example of a set of activities at the travelling exhibition “Image of the Virgin Mary. Icons of the 16th – 19th centuries”. The article shows the role of the educational space of the Lugansk Art Museum in the implementation of spiritual and moral education by means of fine arts. The author describes the forms of interaction with the audience (lectures, talks, excursions, creative laboratories), didactic materials (in print, digital photo and video format).

**Keywords:** museum project “Our Traditions”, Lugansk Art Museum, cultural and educational work, icons of the Theotokos cycle, paintings, iconography, canons

**For citation:** Romanova, L.A. (2023) ‘Cultural and educational activities of the Lugansk Art Museum in the case of the “Our Traditions” project’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 30–43. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.002. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1057>. (In Russ.)

### Введение

Культурно-образовательная работа художественного музея — одно из ключевых направлений его деятельности. Этот термин применяется по отношению к организации и осуществлению разнообразных форм взаимодействия с аудиторией в музее и за его пределами, параллельно продолжает использоваться определение «научно-просветительская деятельность музея». Теории и практике этой культурно-образовательной работы посвящена обширная научная библиография [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7 и др.]. Вопросы формирования ценностных ориентиров человека и развития его творческого потенциала с помощью музейной работы поднимаются в монографиях, сборниках конференций [8; 9; 10; 11; 12; 13 и др.] и научной периодике. Актуальность исследований в этой области становится всё более значимой с ростом внимания к культурному наследию страны и в связи с задачами социально-педагогической

и психологической адаптации граждан возвращённых территорий и в целом интеграции различных поколений в едином отечественном культурном пространстве.

Цель настоящей статьи — обобщить опыт реализации проекта «Наши традиции» в Луганском художественном музее в контексте культурно-образовательной деятельности на примере передвижной выставки «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков». Экспозиция икон Богородичного цикла не только погрузила посетителей в атмосферу долгожданного мирного времени, но и позволила прикоснуться к православной духовной культуре, больше узнать о древнерусской живописи и культурном наследии России.

В основу организации проекта положен комплексный подход, который сбалансированно сочетает в себе информативную и коммуникативную музейные модели<sup>1</sup>. В данном случае музей выступает как источник распространения

<sup>1</sup> Подробнее о периодизации культурно-образовательной деятельности отечественных музеев и моделях их взаимодействия с обществом см.: [14; 15; 16; 17; 18].

научных знаний, работа с аудиторией носит идейно-воспитательный характер<sup>2</sup>, в то же время посетитель является активным участником культурного диалога, строящегося на партнерских отношениях и разнообразных формах взаимодействия с музейными сотрудниками и экспонатами [20; 21; 22].

Передвижная выставка «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков»: опыт культурно-образовательной деятельности музея

В Луганской Народной Республике огромное внимание уделяется духовно-нравственному воспитанию учащихся и студентов. Министерством образования и науки ЛНР разработана соответствующая программа, а также методические рекомендации по организации преподавания предметов (курсов) духовно-нравственного направления в общеобразовательных учреждениях республики в 2019–2020 учебном году. Это и сегодня не утратило своей актуальности и требует от научных сотрудников музея интегрированного подхода к процессу взаимодействия со зрителями, равно как и совершенствования методов популяризации произведений иконописи из фондов музея.

В конце 2022 года для посетителей Луганского художественного музея (далее — ЛХМ) стала доступной передвижная выставка высокоточных копий православной живописи «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков» из собрания Государственного исторического музея (далее — ГИМ).

Эта экспозиция стала знаковым явлением в культурной жизни республики. С одной стороны, представилась редкая возможность ознакомиться со старинными иконами Богородичного цикла. С другой стороны, научные сотрудники музея высоко оценили ответственный подход ГИМ к процессу копирования, в частности, подготовки деревянной основы, что соответствует технологии первого подготовительного этапа работы над иконой; применения современных методов полиграфического воспроизведения на криволинейных поверхностях (ковчеге), имитирующих православную живопись, вплоть до имитации повреждений на иконе. Соединение в рамках одной выставки технологий прошлых веков и современных технологий полиграфического воспроизведения на различных материалах позволило ГИМ сделать высокоточные копии икон XVI–XIX веков, относящихся к разным школам православной живописи, и привлечь к этой экспозиции неподдельное внимание горожан.

На базе образовательного пространства ЛХМ в рамках музейного проекта «Наши традиции» были созданы необходимые условия, позволившие вызвать у зрителей различных возрастных категорий интерес к освещаемой теме. Именно

оно стало своеобразным фундаментом для организации и проведения интегрированных занятий в форме лекций-бесед, экскурсий, творческих встреч и т.д. в целях духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения и просвещения старшей аудитории средствами изобразительного искусства.

*Первым этапом* взаимодействия с участниками стала лекция-беседа, которая предшествовала просмотру передвижной выставки. Ее целью было обеспечить полноценное усвоение новых знаний в области православной живописи для того, чтобы подготовить зрителя к просмотру экспозиции. Важно было рассказать о специфике иконописи, а именно: о канонах православной живописи, символике цвета, особенностях изображения образов святых, значении их жестов и манере написания одежд, атрибутов, а также о принципах передачи времени и пространства в православной иконе.

В основу лекционного материала легли научные исследования Е.Д. Шеко, М.И. Сухарева [23; 24], в которых детально рассмотрены особенности изображения лика и фигуры на иконе, стилистика, графический язык, разработанный Православной Церковью и рекомендованный иконописцам еще много веков тому назад. Отметим авторский курс Ю.Г. Боброва, его последовательное изложение и красочную подачу иллюстративного материала основных сюжетных циклов и вариантов их изобразительной интерпретации. Всё это способствовало структурированию лекции-беседы, позволило заинтересовать зрителя и ввести его в мир православной культуры, рассказать о некоторых аспектах православной живописи [25]. Тему икон Богородичного цикла, освещенную в двух буклетах, разработанных художественным музеем, помог широко раскрыть научный материал исследовательницы М.С. Пак [26]. Благодаря буклетам посетители смогли сфокусировать свое внимание на особенностях иконографии, увидеть канонические черты образа Богородицы, запечатленные на иконах разных столетий мастерами различных иконописных школ.

Для наглядности в ходе лекции были использованы иконы из закрытых фондов музея. Так, на примере демонстрации икон, утративших клиновидную рейку, забиваемую в паз типа «ласточкин хвост», участники узнали о деформации деревянной основы и разрушении левкасного грунта иконы (рис. 1). Зрители могли коснуться оклада иконы, исследовать, что находится под ним.

В основу составления лекции-беседы положен ряд принципов, позволяющих обеспечить современный уровень музейно-педагогической деятельности: «принцип интеграции образовательного и музейного контекстов; дополненности

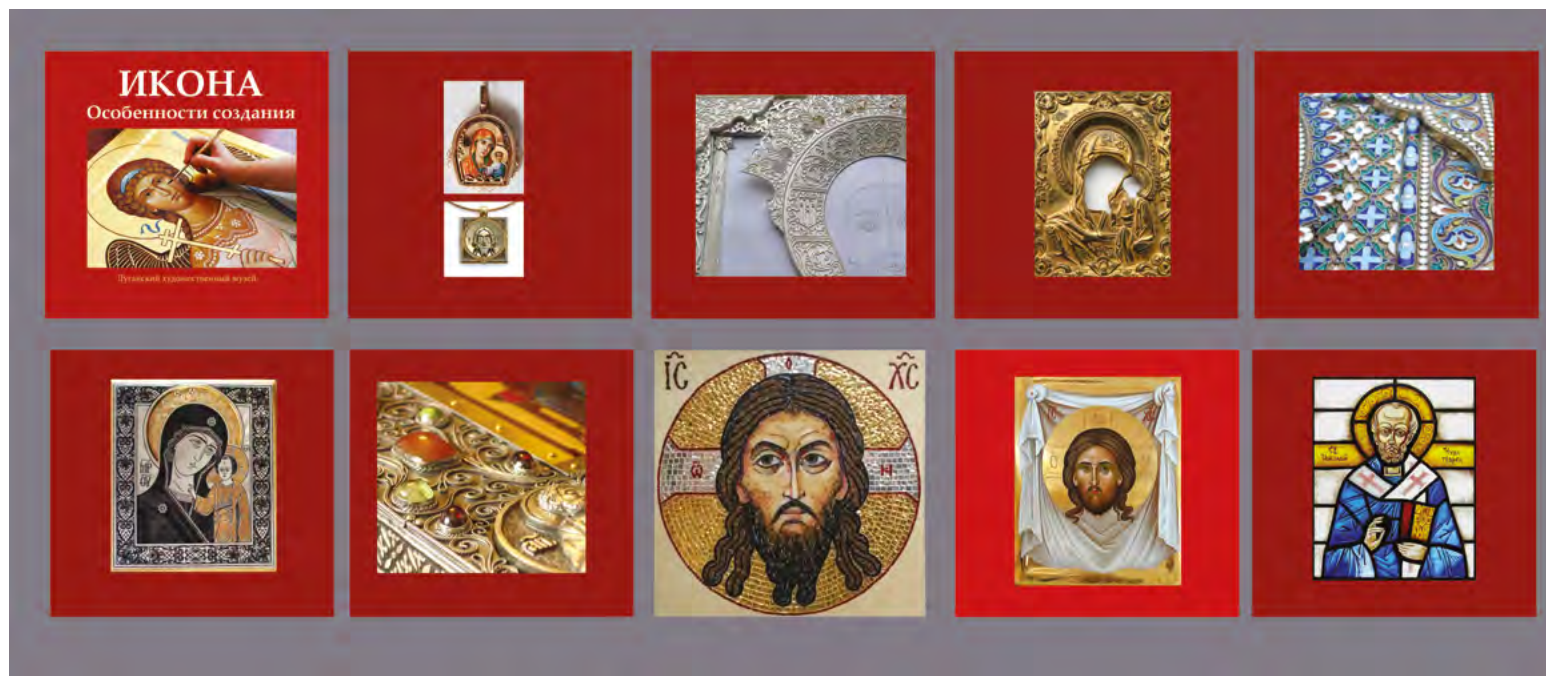
<sup>2</sup> Среди основных функций музея в современном мире возрастает аксиологическая [19].

**1. Демонстрация икон  
из закрытых фондов  
Луганского  
художественного  
музея.**

Проект «Наши традиции»,  
2022.

Фото: ЛХМ





**2. Познавательные  
плакаты  
(дидактический  
материал  
Луганского  
художественного  
музея).**

Проект «Наши традиции»,  
2022.

Фото: ЛХМ

в содержании работы школы и музея; преемственности в освоении музейного пространства; диалоговости, определяющий гуманитарную природу взаимодействия взрослого и ребенка с культурой музея; соответствия формы работы профилю конкретного музея; индивидуально-личностной ориентации содержания музейно-педагогической работы; целостности проживания образовательной информации, основанной на обеспечении смыслового и эмоционального резонанса; информационной меры; креативности, позволяющий сделать каждого посетителя музея сопричастным творческим процессам» [27].

Одновременно в экспозиционном зале, где проводилась лекция-беседа, экспонировалась масляная живопись различных жанров. На примерах живописных произведений и специально разработанного сотрудниками ЛХМ цифрового иллюстративного материала зрители смогли понять основания того, почему иконопись и живопись рассматриваются как два разных вида искусства.

Кроме того, использовались специально разработанные в ЛХМ цифровые познавательные плакаты, которые демонстрировались в этом же зале на большом экране и дали возможность доступно рассказать о языке изобразительного искусства, заострить внимание на различии задач, которые всегда ставились перед живописцами, графиками и иконописцами (рис. 2).

Статический видеоряд дополнен динамическим: вниманию посетителей музея был предложен видеоролик о том, как следует смотреть икону, созданный советским и российским искусствоведом, кандидатом педагогических наук, профессором Свято-Филаретовского православно-христианского института, членом Ассоциации

искусствоведов А.М. Копировским совместно с коллективом сотрудников ЛХМ.

Любознательные посетители смогли не только просмотреть небольшой видеоролик, но и заглянуть в научно-исследовательский отдел реставрации и охраны памятников культуры, узнать об истории приобретения музеем некоторых икон и этапах их реставрации (рис. 3, 4).

Музейный проект «Наши традиции» всесторонне погрузил участников в информационно-культурную среду и позволил увидеть широко представленный в экспозиции выставочный образ Пресвятой Богородицы, заступницы и покровительницы всего рода христианского, спасавший на протяжении веков наш народ от вражеских набегов, эпидемий и т.д. Множество преданий, известных исторических событий и подвигов защитников Отечества связано с иконами Пречистой Девы: так, великий князь Дмитрий Донской вел свои дружины на поле Куликово с образом Донской Божией Матери; Владимирская икона спасла Москву от Тамерлана; князь Дмитрий Пожарский привел народное ополчение вызволять столицу и Россию от польско-литовских захватчиков с образом Казанской Богородицы; перед началом Бородинского сражения главнокомандующий Михаил Илларионович Кутузов преклонил колена перед образом Смоленской Богородицы [26].

Вторая часть взаимодействия с посетителями организована в формате экскурсии в зале, где экспонировались высокоточные копии икон Богородичного цикла. Здесь зрители смогли увидеть богатство многообразия икон XVI–XIX веков, созданных мастерами разных школ

**3. Встреча посетителей с реставратором Луганского художественного музея.**

Проект «Наши традиции», 2022.

Фото: ЛХМ

**4. Встреча посетителей с реставратором Луганского художественного музея.**

Проект «Наши традиции», 2022.

Фото: ЛХМ





5. Экскурсия в зале передвижной выставки «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков». Проект «Наши традиции», 2022.  
Фото: ЛХМ

6. Студенты  
«Университета  
третьего возраста»  
в зале передвижной  
выставки «Образ  
Богородицы.  
Иконы XVI–XIX веков».  
Проект «Наши традиции»,  
2022.  
Фото: ЛХМ



иконописи, понять, по каким канонам написано изображение и почему образ Богородицы всегда узнаваем на православных иконах разных иконописных школ (рис. 5, 6). Внимание зрителей было акцентировано и на типах икон, их композиционных особенностях, иконографии.

В разработке и реализации проекта «Наши традиции» сотрудники Луганского художественного музея опирались на три важнейших принципа дидактики, сформулированных известным чешским педагогом Я.А. Коменским: воспитывающий характер обучения, связь обучения с жизнью, учет возрастных и индивидуальных особенностей обучающегося. Для закрепления полученной зрителями информации разработаны буклеты к передвижной выставке «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков». Особенно полезными они стали для школьников 5–6 классов, изучающих дисциплину «Основы православной культуры». Буклеты разработаны для печати в один цвет и при необходимости могут быть сразу же воспроизведены в нужном количестве на принтере в рабочих условиях (рис. 7–8).

Музейный проект «Наши традиции» неоднократно сопровождался рядом встреч с учениками воскресных школ и посетителями более старшего возраста, где иконописец г. Луганска демонстрировал свои произведения и рассказывал об особенностях иконографии и приемах работы temperными красками (рис. 9).

Культурно-образовательная работа со зрителями не прекращается и после демонтажа передвижной выставки и воплощается в виде выездных экскурсий.

Музеем разработаны познавательные плакаты, визуализирующие экспозицию выставки «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков» (рис. 10). Они позволили продолжить рассказ о проекте «Наши традиции», посвящать зрителя в особенности создания православной иконы, беседовать о канонах, различных материалах, технологиях работы с temperными красками и т.д., а также освещать композиционные особенности типов икон Богородичного цикла.

В рамках работы музейной лаборатории, где на примерах произведений исследуется язык изобразительного искусства, средства живописи, а также характерный почерк авторов экспонируемых произведений, в одном из детских домов ЛНР прошло обсуждение творческой конкурсной работы — плаката «Защитим наши традиции» автора А.С. Андреева, добровольца, участника СВО, активного члена этой лаборатории. Дети приняли живое участие в обсуждении стилистики и основной идеи плаката, способов достижения органического единства художественной формы и идейного содержания конкурсной работы, анализировали влияние психологического воздействия плаката на зрителя, делились возникшими у них ассоциациями. Коллективно обсуждали

## Богородичные жесты

Иконы Богоматери, в каждой из них выражается любовь, смирение, ласка и забота. Насчитывается более 860 чудотворных образов Пресвятой Девы. Все они делятся в основном на пять иконографических типов:

- **Оранта**, от лат. *Orans* — молящийся. Руки Богородицы подняты в том жесте, который упоминается еще в Ветхом завете (Исход 17:11). Обозначающий заступническую молитву.
- **Одигитрия**, что переводится как Указующая путь. Центром композиции является Отрок-Христос, правой рукой благословляющий Мать, а в Ее лице и всех молящихся, в левой держащий свиток. Рука Богоматери направлена к Сыну как свидетельство, что Он есть Путь, Истина и Жизнь.
- **Елеуса**, что означает Милостивая. Здесь изображаются фигуры Матери и Младенца, прильнувшие друг ко другу лицами. Голова Марии склонена к Сыну, а Он обнимает рукой Мать за шею. Богословская идея в этом образе выражена очень глубоко. Икона символизирует близкое общение Пресвятой Богородицы с Сыном.
- **Панахранта**, Всенепорочная или Всемилостивая. Характеризирует Царское Величие Богоматери. Жестикация подобна Одигитрии. Рука Девы Марии указывает на Младенца, сидящего на коленях.
- **Агиосоритисса**, это так называемая «Денсусная» икона, представляющая Богородицу без Младенца в молитвенном жесте рук и входящую в состав денсусных композиций. (Денсус переводится с греческого как моление).

*Святой образ Богоматери у русского народа всегда был и, конечно же, остается на особом месте. Богоматерь является защитницей и покровительницей земли Русской.*

• Научно-исследовательский отдел реставрации и охраны памятников культуры. ЛХМ 2022 г.

## ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ.

### Иконы XVI – XIX вв.

*Передвижная выставка  
в рамках музейного проекта  
«Наши традиции»*

*Луганский художественный музей*

*• Научно-исследовательский отдел реставрации и охраны  
памятников культуры*

### Дорогие друзья!

*С конца 2022 г. в нашем музее экспонируются высокоточные копии икон Богородичного цикла. Экспонаты переданы Государственным историческим музеем (г. Москва). Этот проект направлен на популяризацию и сохранение общероссийской культурной идентичности и укрепление традиционных российских духовно-нравственных ценностей в ЛНР.*

За время функционирования передвижной выставки Вы узнали, что образ Пресвятой Богородицы изображался иконописцами согласно утвержденным Церковью канонам. В наше время требования к иконографии остаются такими же, как и много веков тому назад.

Многочисленные изображения на иконах образа Богородицы продолжают занимать исключительное место в христианской иконографии, свидетельствуя о её значении в жизни Церкви.

**Иконографией** называют каноны, а именно: особенности композиции, характерные черты икон, атрибуты святых.

Так, образ Богоматери на иконах изображали с Младенцем и одиночно, восседающей на троне и в полный рост, с различными жестами рук и положением головы.

*Согласно приданию, Богородица была среднего или чуть выше среднего роста, златовласая. Лик имела овальной формы, глаза быстрые, зрачки цвета маслин. Брови дугообразные и умеренно чёрные. Нос у Богородицы был продолговатой формы, уста цветущие и сладко говорящие, а кисти рук и пальцы длинные.*

## Символика одежды Богоматери

**Мафорий** – (от греч. μαφόριον (мафорион) — покрывало) — верхняя одежда; длинное женское покрывало, спускающееся с головы до пят. Мафорий Богоматери изображается на иконах преимущественно багряного тона, чаще пурпурный с тремя восьмиконечными звездами — одна на челе, две на плечах, в знак Ее Вечного Девства — до, во время и после Рождества Христова. Вместе с тем три звезды являются еще и символом Пресвятой Троицы. На некоторых иконах фигура Богомладенца закрывает одну из этих звезд, знаменуя вочеловечение Сына Божия — второй ипостаси Пресвятой Троицы.

Мафорий часто имеет золотую кайму — знак прославления Царицы Небесной — символизирует пребывание Ее в Божественном свете и Ее причастность к славе Господней и благодати Святого Духа, излившегося на Пресвятую Деву в момент зачатия.

Есть в одеянии Божией Матери еще одна деталь, на первый взгляд незаметная, но также важная.

**Поручи** символизируют сослужение Богородицы — а в Ее лице и всей Церкви — Главе Церкви, Первосвященнику Господу Иисусу Христу.

Иногда одежды Богородицы золотые, что символизирует поток благодати Божией, а изредка мы можем видеть Божию Матерь, облаченную в синий мафорий.

*Покров Пресвятой Богородицы — великий праздник в память чудесного события явления Богородицы, при котором она покрывала верующих своим мафорием (произошло в 910 году в Константинополе).*

На голове Богородицы, под покрывалом надет **чепец** (плат), подбирающий и закрывающий волосы (женщины того времени обязательно должны покрывать голову). На иконах Божией Матери мы всегда видим на её голове лёгкий плат (чепец).

**Тунника** — длинная нижняя рубаха до пола. Её цвет на иконах Пресвятой Девы установлен голубой как символ девственной чистоты. Цвет тунники может быть разных оттенков синего, тёмно-синего и тёмно-зелёного.

## Элементы иконографии Богородицы



- 1 – нимб
- 2 – мафорий
- 3 – звезды
- 4 – поручи
- 5 – именование

## 7. Буклет

к передвижной  
выставке «Образ  
Богородицы.

Иконы XVI–XIX веков».

Дидактический материал

Луганского

художественного музея,

2022.

Фото: ЛХМ

8. Буклет  
к передвижной  
выставке «Образ  
Богородицы.  
Иконы XVI–XIX веков».  
Дидактический материал  
Луганского  
художественного музея,  
2022.  
Фото: ЛХМ

В XI веке сложился иконографический тип иконы Богоматери «Елеуса» – в переводе с греч. «Умиление» или же «Сладкое лобзание».

К этому типу принадлежат «Владимирская», «Толгская» и др. иконы.



Тип иконы Богородичного цикла  
«Елеуса»

### Дорогой друг!

Луганский художественный музей приглашает тебя посетить экспозицию православной живописи, которая в рамках проекта «Наши традиции», представлена Государственным историческим музеем (Россия).

В одном из залов нашего музея экспонируются православные иконы Богородичного цикла.

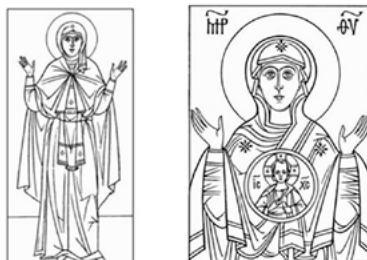
*Образ Пресвятой Богородицы, нашей Заступницы и Покровительницы всего рода христианского является очень почитаемым нашим народом.*

Древнейшие русские иконы Богоматери с младенцем относятся к нескольким основным иконографическим типам, а именно: «Оранта», «Одигитрия», «Елеуса».

Древнейшим иконографическим типом, где Богоматерь изображена без Младенца Христа, является образ Богоматери «Оранта» (в переводе с латинского означает «молиться»).

Есть иконы Богоматери с изображением Христа на груди Марии, где она изображена с воздетыми в молении руками.

К этому типу относится образ Богоматери «Нерушимая стена».



Тип иконы Богородичного цикла  
«Оранта»

К числу древнейших и очень популярных принадлежит, получивший распространение с VI века иконографический тип Богоматери «Одигитрия» (в переводе с греч. – Путеводительница).

К этому типу относятся иконы «Смоленская», «Казанская» и многие другие иконы Богородицы.



Тип иконы Богородичного цикла  
«Одигитрия»



иконографию, символику цвета, место семантической фигуры в композиции плаката, а также особенности использования локального цвета, рассуждали о духовных ценностях нашего народа.

### **Заключение и выводы**

В статье обобщен опыт культурно-образовательной, или научно-просветительской, деятельности (в различных формах взаимодействия с участниками) Луганского художественного музея на примере проведения передвижной выставки «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков» (2022). Музейный проект «Наши традиции» реализовывался Министерством культуры РФ и Музеем Победы при поддержке Президентского фонда культурных инициатив, Министерства культуры, спорта и молодежи ЛНР и Луганского краеведческого музея. Луганский художественный музей в рамках этого проекта внес значительный вклад в возвращение

Луганской Народной Республики к мирной жизни, расширил знакомство участников с культурным наследием России, ее многовековыми традициями.

В организации и проведении работы с посетителями музея реализован комплексный подход, важными элементами которого стали: структурирование этапов общения со зрителями; демонстрация образовательного видеоролика (А.М. Копировский); использование в качестве дидактического материала живописных произведений из открытых фондов музея с целью разъяснения зрителям различий задач, решаемых живописцами и иконописцами в процессе их работы; лекция «София — премудрость мира» (А.А. Чернов, секретарь правления Союза писателей ЛНР, главный редактор литературно-художественного альманаха «Крылья», литературовед, критик, публицист); разработка и использование цифровых познавательных плакатов об особенностях создания иконы, этапах технологического процесса и канонах православной живописи; разработка и издание буклетов. Всё это позволило сотрудникам Луганского художественного музея широко и динамично раскрыть освещаемую тему, интегрировать образовательный и музейный контекст. Кроме того, это способствовало дополнению и визуализации материала дисциплины «Основы православной культуры», изучаемой в средней школе ЛНР.

Благодаря музейному проекту «Наши традиции» зрители получили возможность узнать об основных характерных особенностях икон Богородичного цикла, композиционном построении типов икон, этапах создания православной иконы, материалах для иконописи, канонах православной живописи, символике цвета и т.д. Научно-просветительская работа художественного музея не завершилась и после демонтажа передвижной выставки «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков», а продолжилась в форме работы музейной лаборатории. В рамках музейного проекта «Наши традиции» продолжают осуществляться выездные экскурсии в детские образовательные учреждения со специально разработанными цифровыми познавательными плакатами. В рамках научно-просветительской работы Луганский художественный музей планирует расширять освещение этой темы, более подробно представить информацию о центрах и известных иконописцах различных столетий, о стилистических особенностях православной живописи.

### **9. Встреча с учениками воскресной школы с иконописцем.**

Проект «Наши традиции», 2022.

Фото: ЛХМ

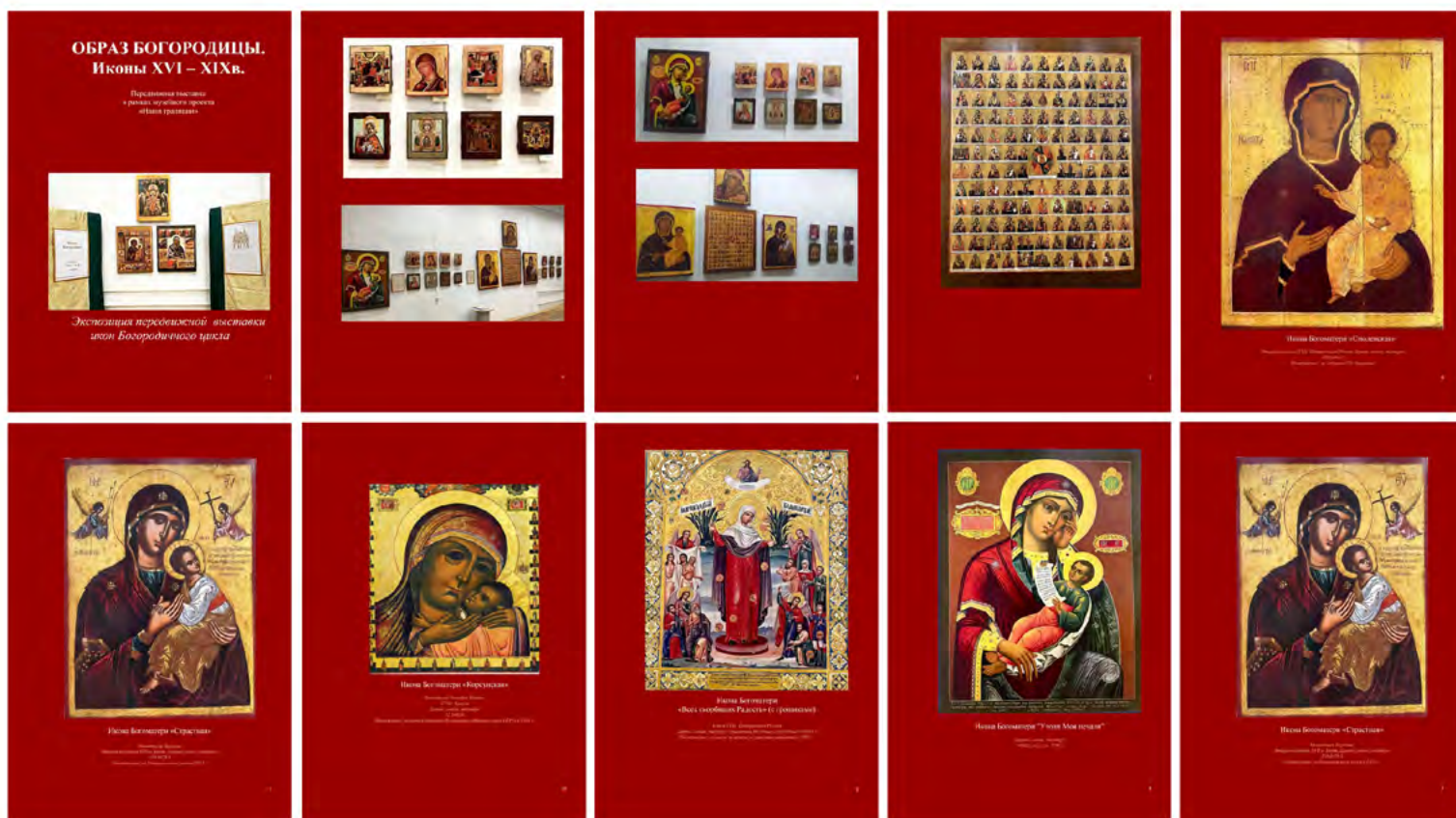
10. Серия цифровых познавательных плакатов (некоторая их часть), освещающая передвижную выставку «Образ Богородицы. Иконы XVI–XIX веков».

Дидактический материал Луганского

художественного музея,

2022.

Фото: ЛХМ



### Список источников

1. Вопросы массовой научно-просветительской работы музеев / сост. Н.С. Зузыкина. М.: [б. и.], 1961. 499 с.
2. Комаровская Е.П., Ахунов В.М. Культурно-образовательная деятельность музеев и музейная педагогика // Вестник Московского университета. Серия 20. Педагогическое образование. 2009. № 1. С. 69–72.
3. Культурно-образовательная деятельность музеев: сб. тр. / сост. И.М. Коссова. М.: ИПРИКТ РФ: Брандес, 1997. 120 с.
4. Музейное дело России / отв. ред. М.Е. Каулен. М.: ВК, 2010. 676 с.
5. Научно-просветительная работа музеев / науч. ред. В.Г. Лурье. М.: [б. и.], 1975. 162 с. (Труды НИИ культуры. Вып. 31).
6. Столяров Б.А. Музей в пространстве культуры и образования. СПб.: [б. и.], 2007. 339 с.
7. Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. М.: Высшая школа, 2005. 183 с.
8. Алексеева Л.Л. Образовательная деятельность в современном художественном музее: от теории к практике. М.: Международная академия образования, 2021. 170 с.
9. Культурно-образовательная деятельность в музее / под ред. С.Ю. Измайловой. Казань: Национальный музей Республики Татарстан, 2018. 54 с.
10. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. 224 с.
11. Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности : сб. науч. тр. / отв. ред. Б.Ю. Дукельский. М.: НИИ культуры, 1988. 218 с.
12. Музей и общество. Проблемы взаимодействия. Вып. 3 / сост. И.М. Коссова. М.: АПРИКТ РФ, 2001. 202 с.
13. Музей. Образование. Культура. Процессы интеграции. Вып. 2 / сост. И.М. Коссова. М.: ИПРИКТ РФ, 1999. 156 с.
14. Гнедовский М.Б., Дукельский Ю.В. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования // Музейное дело: музей – культура – общество : сб. науч. тр. / отв. ред. В.Ю. Дукельский. М.: [б. и.], 1992. С. 16–18.
15. Макеева И.А. Культурно-образовательная деятельность музея: содержание и формы // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2011. Т. 17. № 4. С. 164–168.

16. Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция : сб. науч. тр. / ред. М.Т. Майстровская, Н.А. Никишин, Т.П. Поляков. М.: Российский институт культурологии МК РФ и РАН, 1997. 368 с.
17. Нагорский Н.В. Музей как институт социально-культурной деятельности : автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб., 1998. 26 с.
18. Сапанжа О.С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 103. С. 245–252.
19. Гиль А.Ю. Трансформация музея в культуре информационного общества. Томск: Изд-во Томского университета, 2015. 148 с.
20. Зиновьева Ю.В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3. С. 102–107.
21. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / сост. Н. Копелянская, отв. ред. А. Щербакова. М.: [б. и.], 2012. 176 с.
22. Беззубова О.В. Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса // Коммуникация и образование : сб. статей / под ред. С.И. Дудника. М.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 418–427.
23. Шеко Е.Д., Сухарев М.И. Основы иконописного рисунка. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та, 2014. 95 с.
24. Шеко Е.Д. Проблема канона в современном церковном искусстве // Церковное искусство в современном обществе : сб. статей / ред. Е.Д. Шеко. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та, 2015. С. 55–62.
25. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. 256 с.
26. Пак М.С. Образ Пресвятой Богородицы: от А до Я. СПб.: Издательство Осипова, 2013. 82 с.
27. Колесникова И.А. О феномене музейной педагогики // Художественный музей в образовательном процессе. СПб.: СпецЛит, 1998. С. 6–15.

## References

1. Zuykina, N.S. (comp.) (1961) *Issues of mass scientific and educational work of museums*. Moscow: s.n. (In Russ.)
2. Komarovskaya, E.P. and Akhunov, V.M. (2009) 'Cultural and educational activities of museums and museum pedagogy', *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 20 = Bulletin of Moscow University. Series 20. Pedagogical education*, (1), pp. 69–72. (In Russ.)
3. Kossova, I.M. (comp.) (1997) *Cultural and educational activities of museums*. Moscow: IPRIKT RF, Brandes Publ. (In Russ.)
4. Kaulen, M.E. (ed.) (2010) *Museum of Russia*. Moscow: VK Publ. (In Russ.)
5. Lurie, V.G. (ed.) (1975) *Scientific and educational work of museums*. Moscow: s.n. (In Russ.)
6. Stolyarov, B.A. (2007) *Museum in the space of culture and education*. Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
7. Shlyakhtina, L.M. (2005) *Fundamentals of museum management: theory and practice*. Moscow: Vysshaya shkola. (In Russ.)
8. Alekseeva, L.L. (2021) *Educational activities in a modern art museum: from theory to practice*. Moscow: International Academy of Education. (In Russ.)
9. Izmailova, S.Yu. (2018) *Cultural and educational activities in the museum*. Kazan: National Museum of the Republic of Tatarstan. (In Russ.)
10. Kalugina, T.P. (2001) *Art museum as a cultural phenomenon*. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
11. Dukelsky, B.Yu. (ed.) (1988) *Museum studies. Problems of cultural communication in museum activities*. Moscow: Research Institute of Culture. (In Russ.)
12. Kossova, I.M. (ed.) (2001) *Museum and society. Problems of interaction*, issue 3. Moscow: APRIKT RF. (In Russ.)
13. Kossova, I.M. (ed.) (1999) *Museum. Education. Culture. Integration processes*, issue 2. Moscow: IPRIKT RF, 1999. (In Russ.)
14. Gnedovsky, M.B. and Dukelsky, Yu.V. (1992) 'Museum communication as a subject of museological research', in Dukelsky, V.Yu. (ed.) *Museum business: museum – culture – society*. Moscow: s.n., pp. 16–18. (In Russ.)
15. Makeeva, I.A. (2011) 'Cultural and educational activities of the museum: content and forms', *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsial'naya rabota. Yuvenologiya. Sotsiokinetika = Bulletin of the N.A. Nekrasov Kostroma State University. Series: Pedagogy. Psychology. Social Work. Juvenology. Socio-Kinetics*, 17(4), pp. 164–168. (In Russ.)

16. Maistrovskaya, M.T., Nikishin, N.A. and Polyakov, T.P. (eds.) (1997) *Museum studies. On the way to the museum of the 21st century: museum exhibition*. Moscow: Russian Institute of Cultural Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation and the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
17. Nagorsky, N.V. (1998) *Museum as an institution of socio-cultural activities*. Cand. Pedagogical sci. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
18. Sapanzha, O.S. (2009) 'Development of ideas about museum communication', *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (103), pp. 245–252. (In Russ.)
19. Gil, A.Yu. (2015) *Transformation of the museum in the culture of the information society*. Tomsk: Tomsk University. (In Russ.)
20. Zinovieva, Yu.V. (2013) 'Museum communication strategies: 20 years of post-Soviet transformation', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv = Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture and Arts*, (3), pp. 102–107. (In Russ.)
21. Kopelyanskaya, N. (comp.) (2012) *Museum as an educational space: play, dialogue, culture of participation*. Moscow: s.n. (In Russ.)
22. Bezzubova, O.V. (2004) 'The theory of museum communication as a model of the modern educational process', in Dudnik, S.I. (ed.) *Communication and education*. Moscow: Saint Petersburg Philosophical Society, pp. 418–427. (In Russ.)
23. Sheko, E.D. and Sukharev, M.I. (2014) *Basics of icon painting*. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities. (In Russ.)
24. Sheko, E.D. (2015) 'The problem of the canon in modern church art', in Sheko, E.D. (ed.) *Church art in modern society*. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, pp. 55–62. (In Russ.)
25. Bobrov, Yu.G. (1995) *Fundamentals of the iconography of ancient Russian painting*. Saint Petersburg: Mithril. (In Russ.)
26. Pak, M.S. (2013) *The image of the Blessed Virgin Mary: from A to Z*. Saint Petersburg: Osipov Publishing House. (In Russ.)
27. Kolesnikova, I.A. (1998) 'On the phenomenon of museum pedagogy', Stolyarov, B.A. (ed.) *Art museum in the educational process*. Saint Petersburg: SpetsLit, pp. 6–15. (In Russ.)

#### **Информация об авторе**

*Романова Лариса Александровна, заведующая научно-исследовательским отделом реставрации и охраны памятников культуры, Луганский художественный музей, Луганск, Российская Федерация, romanova\_1959\_new@mail.ru.*

#### **Information about the author**

*Larisa Aleksandrovna Romanova, Head of Research Department of Restoration and Protection of Cultural Monuments, Lugansk Art Museum, Lugansk, Russian Federation, romanova\_1959\_new@mail.ru.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 14.11.2023; одобрена после рецензирования 07.12.2023; принята к публикации 11.12.2023.*

*The article was received by the editorial board on 14 November 2023; approved after reviewing on 07 December 2023; accepted for publication on 11 December 2023.*



Научная статья  
УДК 75.046:069.5(571.122)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.003

## Коллекция иконописи в собрании Государственного художественного музея Югры



Голицына Наталья Леонидовна

*Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры,  
Ханты-Мансийск, Российская Федерация  
dobrava@mail.ru*

**Аннотация.** Коллекция иконописи поступила в Государственный художественный музей Югры в 2011 году из собрания Художественной галереи Фонда поколений. Большинство предметов были крайне мало изучены, так как долгие годы находились в частных собраниях и практически не публиковались. Целью настоящей статьи является введение в научный оборот ряда произведений, что даст возможность в последующем исследовать их в контексте развития иконописания в России в период с XVI по XIX век. Несмотря на то что здесь не представлена иконопись Урало-Сибирского региона, коллекция дает возможность познакомиться с иконописью Поволжья и Русского Севера, с иконописными школами Ярославля, Новгорода, Мстёры, Ростова, Вологды и другими. Статья включает описание и анализ иконографии и стилистических особенностей произведений, ряд предметов представляют особый интерес. Материал структурирован в несколько блоков: иконы и иконография Богоматери; иконы и иконография святых Николая и Георгия; иконография Страшного Суда; академическая манера иконописания; поздняя иконопись по византийским канонам; народные иконы XIX века. В анализе произведений автор опирается на исследования Ю.Г. Боброва, Г.И. Вздорнова, Т.Н. Арцыбашевой, М.М. Красилина, Н.И. Комашко, Р.В. Багдасарова, А.Н. Овчинникова, С.Н. Галуновой.

**Ключевые слова:** икона, иконография, оклад, образ, иконописная школа, «живоподобные» иконы, канон, Государственный художественный музей Югры

**Для цитирования:** Голицына Н.Л. Коллекция иконописи в собрании Государственного художественного музея Югры // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 44–69. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1059>.

Original article

## Collection of icon painting of the State Art Museum of Yugra

Natalya L. Golitsyna

*State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra, Khanty-Mansiysk, Russian Federation  
dobrava@mail.ru*

**Abstract.** The collection of icon painting came to the State Art Museum of Ugra in 2011 from the collection of the Art Gallery of the Generations Foundation. Most of the items have been very little studied, as they were in private collections for many years and practically never published. The purpose of this article is to introduce a number of works into the scientific turnover, which will enable us to study them in the context of the development of icon painting in Russia in the period from the sixteenth to the nineteenth centuries. Although the iconography of the Ural-Siberian region is not represented here, the collection gives an opportunity to get acquainted with the iconography of the Volga region and the Russian North, with the iconographic schools of Yaroslavl, Novgorod, Mstyora, Rostov, Vologda and others. The article includes a description and analysis of the iconography and stylistic features of the works; a number of items are of special interest. The material is structured in several blocks: icons and iconography of the Mother of God; icons and iconography of Saint Nicholas and Saint George; iconography of the Last Judgement; academic style of iconography; late iconography according to Byzantine canons; folk icons of the 19th century. In analysing the works, the author relies on the studies of Y.G. Bobrov, G.I. Vzdornov, T.N. Artsybasheva, M.M. Krasilin, N.I. Komashko, R.V. Bagdasarov, A.N. Ovchinnikov, and S.N. Galunova.

**Keywords:** icon, iconography, frame, image, icon painting school, “life-like” icons, canon, Yugra State Art Museum

**For citation:** Golitsyna, N.L. (2023) ‘Collection of icon painting of the State Art Museum of Yugra’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 44–69. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.003.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1059>. (In Russ.)

### Введение

Формирование Ханты-Мансийской коллекции русского искусства началось с иконописи: в 1996 году у коллекционера Виктора Степановича Самсонова (1939–2001) было приобретено 29 икон XVI–XVIII веков<sup>1</sup>. Впоследствии коллекция дополнялась, и сейчас она включает 43 иконы, происходящие из Новгорода, Ростова, Вологды, Ярославля, Мстёры и других иконописных центров.

Специфика состоит в том, что все предметы долгое время находились в частных собраниях и оставались вне поля зрения большинства исследователей.

Основной задачей статьи является введение в научный оборот произведений из фондов Государственного художественного музея Югры, среди которых есть интересные образцы, почти не публиковавшиеся. Важно отметить, что это

<sup>1</sup> Коллекция иконописи поступила в Государственный художественный музей Югры в 2011 году из собрания Художественной галереи Фонда поколений. Программа «Раритеты и художественные ценности», которую при поддержке администрации округа с 1996 года курировал Окружной Фонд поколений, предусматривала создание музейного собрания отечественного искусства: живописи, графики, иконописи, декоративно-прикладного искусства. В экспертно-закупочную комиссию входили: доктор искусствоведения, художник-реставратор высшей категории Ю.Г. Бобров; академик Петровской академии наук и искусств, профессор Международной славянской академии, искусствовед Н.В. Мальцев; доктор искусствоведения, автор фундаментальных монографических исследований по истории русского искусства Т.В. Ильина; доктор искусствоведения, автор монографий по русскому искусству Е.В. Нестерова.

преимущественно иконы XVII–XVIII веков, которые до сих пор изучены гораздо меньше, чем произведения древнерусского искусства XIII–XVI столетий. В каталогах музеев есть информация о фондовых предметах этого периода, но информация, как правило, носит достаточно разрозненный характер.

Одним из изданий, посвященных этому периоду, является сборник статей «Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия» [1] под редакцией М.М. Красилина. В нем опубликованы интересные материалы по атрибуции, иконографии, истории бытования икон, работе мастеров. Большой обобщающий труд Н.И. Комашко «Русская икона XVIII века» [2] дает представление о разных школах периода перехода к «живоподобным» иконам. Работы исследователей отдельных иконописных центров знакомят с региональными особенностями, сложившимися к этому времени.

Непосредственно об иконах Государственного художественного музея Югры можно почерпнуть информацию в альбоме «Русское искусство в собрании Регионального государственного Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа» под редакцией Ю.Г. Боброва [3] и в каталоге «Русская икона XV–XX веков из художественного собрания Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа» [4]. Но они были изданы в начале 2000-х годов, задолго до передачи коллекции в Государственный художественный музей. Поэтому в 2015 году был подготовлен новый каталог — «Иконопись XV–XIX веков из собрания Государственного художественного музея» [5], включивший обновленные сведения, касающиеся атрибуции, и более полное иконографическое описание (хотя небольшой тираж каталога ограничивает возможности его использования потенциальными исследователями).

#### **Обзор основных предметов коллекции: иконография, символика, стилистические признаки**

В собрании Государственного художественного музея Югры представлены произведения, созданные в Ярославле, Ростове, Новгороде, Вологде, Мстёре и других центрах. Существенной лакуной является отсутствие икон, созданных на территории Урало-Сибирского региона. Сюжеты достаточно разнообразны: это несколько типов Одигитрии, Умиление, Неопалимая Купина, Вознесение Христово, Воскресение — Сошествие во Ад, Страшный суд, иконы праздничного ряда.

#### **Иконы Богоматери**

Небольшая, но выразительная икона XVI века «Рождество Богородицы» (Ростов; рис. 1)

содержит изображение четырех эпизодов: Рождество, Купание и Ласкание Марии, Иоаким, наблюдающий за Рождеством. В центре, на ложе белого цвета — полулежащая фигура Анны в красном мафории. Внизу слева — сцена купания младенца двумя служанками, изображенными в меньшем масштабе. Одна из служанок пробует воду рукой, проверяя температуру — не слишком ли горячая для младенца. Этот простой человеческий жест знаком каждой женщине, и вся сцена тоже становится ближе и понятнее зрителям. Фоновая часть иконы заполнена изображениями зданий с башнями, портиками, высокими арками. Привлекают внимание капители-маскароны синего цвета, а красный велум (полог, соединяющий арки) указывает на то, что дело происходит в помещении. Детали красного и синего цветов создают необходимые акценты, придавая композиции особую праздничность. Рождество Марии входит в так называемые двенадцатые праздники литургического цикла.

В XVII столетии была создана относящаяся к вологодской школе икона «Введение во храм пресвятой Богородицы» (рис. 2). В апокрифической «Книге о рождестве блаженнейшей Марии и детстве Спасителя» говорится о детстве Богородицы и о том, как родители — Анна и Иоаким — впервые привели ее в храм. Трехлетняя Мария изображена с пропорциями взрослого человека и в одежде взрослой женщины. Девочек писали с распущенными волосами, но у Марии на голове мафорий. Это соответствует иконографической традиции и тексту того же апокрифического евангелия: «...Она не походила на младенца, но казалась уже взрослой и исполненной лет...»<sup>2</sup>. Как известно, существует два извода «Введения во храм...»: в одном действие происходит возле храма, в другом, более редком — в интерьере, и рассматриваемая икона относится ко второму типу. Колорит отличается теплотой и удивительной согласованностью. Несмотря на активность цвета, нет ни одного пятна, которое прозвучало бы диссонансом.

Икона «Богоматерь Неопалимая купина» (конец XVIII – начало XIX в., Ярославль; рис. 3) написана с характерной для ярославской школы красочностью, даже нарядностью. Иконография Неопалимой купины сложилась на Руси в середине XVI века. В ее основе лежит толкование горящего и несгораемого куста терновника (купины) как символа Богоматери. Фигуры Богоматери и Младенца расположены на фоне красного и синего перекрещивающихся ромбов, которые вместе образуют восьмилучевую звезду. Символика чисел играет в русской иконописи большую роль,

<sup>2</sup> Книга о рождестве блаженнейшей Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем, переведенная по-латински блаженным Иеронимом, пресвитером // Книга апокрифов / коммент. П. Берсенёва, С. Ершова. СПб.: Амфора, 2004. С. 212.

1. Икона «Рождество Богородицы».

XVI в.

Ростов.

Дерево, левкас, темпера, золочение.

58 x 39 x 2.

Государственный художественный музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик, архив музея





**2. Икона «Введение во храм Пресвятой Богородицы».**

Конец XVII – начало XVIII в.

Вологодский край.

Дерево, левкас, темпера.

85 x 72,6 x 3,2.

Государственный художественный музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик, архив музея

**3. Икона «Богоматерь  
Неопалимая купина».**

Конец XVIII – начало XIX в.

Ярославль.

Дерево, левкас,  
темпера.

77,5 x 61,9 x 3,2.

Государственный  
художественный  
музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея



а число «8» символизирует вечность. Стоит отметить, что чаще встречается пересечение красного ромба с зеленым (пламя и зелень терновника). Но синий считается цветом Богородицы и цветом Неба, поэтому, особенно в позднее время, нередко появляются иконы, где звезда включает красный и синий цвета. Младенец Христос восседает на левой руке Богородицы. В правой руке Богородица держит лестницу, обозначающую восхождение к небесам. В лучах синей звезды — ангелы, в лучах красной — символы евангелистов: ангел, орел, крылатый телец и крылатый лев (так называемый тетраморф). Этот извод широко распространился в иконописи XVIII–XIX веков. Ярославль был тогда одним из самых значительных центров иконописания. Ярославские мастера часто позволяли себе творческие поиски, создавая в итоге произведения высокого уровня, и XVII век считается пиком ярославской школы иконописи, которая значительно влияла на другие центры [6, с. 22].

В музейном собрании представлено несколько икон, относящихся к типу Одигитрии. Наиболее ранняя из них — Богородица Одигитрия Смоленская (вторая половина XVI в., Поволжье; рис. 4). Это поясное изображение Богородицы, которая чуть развернута вправо к Младенцу и поддерживает его левой рукой. В левой руке Младенца свиток, символ его грядущих деяний, правая рука поднята в жесте благословения, а о божественном присутствии свидетельствует золотой фон. Строгое и печальное лицо Богородицы обращено к зрителю. Уровень исполнения говорит о том, что работал опытный мастер, представитель одной из ведущих иконописных школ.

Образ Богородицы на двусторонней иконе «Богородица с младенцем и св. Николай» (начало XVII в., Ярославль) мягче и лиричнее. Лицо Марии обращено к зрителю, а младенец пристально вглядывается в мать, опираясь щекой на руку, и этот жест кажется совершенно естественным и полным искренности. Одежда украшена тонкими бликами, которые в соединении со сдержанным колоритом иконы создают ощущение изысканности и благородства. Это произведение иконописи является редким образцом «белфонных икон». Белый цвет нимбов Богородицы и младенца символизирует райский свет. О символике белого цвета и о белфонных иконах писал А.Н. Овчинников в своей статье «Символика белого цвета» [7, с. 118]. На обороте иконы — св. Николай Мирликийский, наиболее почитаемый святой на Руси.

#### **Иконы святого Николая**

Государственный художественный музей Югры также является обладателем нескольких икон святого Николая. Икона конца XVI — начала XVII века «Св. Николай в житии», происходящая из Обонежья, принадлежит руке хорошего

мастера, прекрасно владеющего рисунком. Средник соответствует иконографическому типу «Николай Мирликийский» (рис. 5). В руках святой держит Евангелие, а строгий взгляд направлен на зрителя. По сторонам в багряных медальонах — фигуры Христа и Богородицы. Средник заключен в рамочку с тонко выписанным изящным растительным орнаментом, который символизирует райский сад. Эта икона поступила из коллекции Виктора Самсонова, как и «Святой Никола Можайский» (конец XVII — начало XVIII в., Русский Север; рис. 6).

Согласно канону, святой изображен в полный рост, с мечом в правой руке. Но на иконе из Ханты-Мансийского собрания Николай держит в руке не прямой меч, который в этот период был скорее церемониальным оружием, а укороченную саблю с выраженной елманью. Крупный акантовый орнамент по бокам от фигуры Николая, возможно, условно воспроизводит резьбу киота. Встречается подобный орнамент довольно редко. Линия позы не прямая, а изогнутая, что характерно для конца XVII–XVIII веков. Этот замечательный образ Николая был скрыт более поздними записями, которые впоследствии сняты в ходе реставраций, и теперь о слоях XVIII и XIX веков напоминают только небольшие прямоугольники на полях, оставленные реставраторами нетронутыми. Икона «Св. Николай Мирликийский» (конец XVII — начало XVIII в., Ростово-Суздальская школа) в 2000 году поступила в дар от народного художника СССР В.А. Игошева, а в 2011 году, как и всё собрание русского искусства, была передана в Государственный художественный музей Югры. Это традиционное поясное изображение святого Николая с закрытым Евангелием в левой руке, но прекрасная сохранность, крупные размеры и хороший уровень исполнения делают произведение одним из наиболее ценных предметов коллекции. Как и во многих поздних иконах, Христос и Богородица изображены не в привычных медальонах, а в сегментах облака.

#### **Иконы святого Георгия**

Несколько икон святого Георгия позволяют в какой-то мере проследить изменение изобразительных особенностей образа. Георгий стал символом воинской доблести, и наиболее популярным сюжетом в православной иконографии на протяжении столетий было «Чудо Георгия о змие». «Чудо Георгия о змие» известно в двух изводах: в первом изображается только сцена поражения Георгием змия, а во втором в сцену добавляется целый ряд персонажей и эпизодов (царевна Елисава, ее родители на крепостной стене, сцена с укрощенным чудовищем и т.д.). В коллекции музея представлены оба варианта.

«Чудо св. Георгия о змие» конца XV — начала XVI века (рис. 7), дар компании «Тюменьтрансгаз»,

**4. Икона «Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленская».**

Вторая половина XVI в.

Поволжье.

Дерево, левкас,

темпера.

116,1 x 93,2 x 3,1.

Государственный

художественный

музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,

архив музея





**5. Икона «Св. Николай в житии».**

Конец XVI – начало XVII в.  
Обонежье.

Дерево, левкас, темпера.  
64 x 50,7 x 3.

Государственный  
художественный музей  
Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея

6. Икона

«Святой Никола Можайский».

Конец XVII – начало XVIII в.

Русский Север  
(Поволжье?).

Дерево, левкас, темпера,  
сусальное серебро.

119 x 97 x 4,5.

Государственный  
художественный музей  
Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея





**7. Икона  
«Чудо св. Георгия  
о змие».**

Вторая половина XV –  
начало XVI в.

Новгород (?).

Дерево, левкас,  
темпера.

63,5 x 49,8 x 2,2.

Государственный  
художественный музей  
Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея

считается одной из жемчужин собрания. Простая и выразительная композиция, когда силуэт всадника хорошо читается на светлом фоне, вполне характерна для иконописной школы Новгорода. Благородные удлиненные пропорции и правильные черты лица Георгия также говорят в пользу одной из центральных школ. Исследователь древнерусского искусства Г.И. Вздорнов в своем экспертном заключении на икону пишет: «Икона обладает хорошо выраженными стилистическими признаками, позволяющими точно определить место и время ее создания. Это Новгород или близкий ему регион, чье искусство мало отличалось от метрополии»<sup>3</sup>. Святой легко и даже изящно поражает выползающего из темной пещеры змея. Вся композиция выстроена по диагонали слева направо и снизу вверх: в левом нижнем углу вход в пещеру, а в правом верхнем — божественная десница в облачном сегменте. Взгляд зрителя скользит по диагонали, постепенно поднимаясь, и это очень символично.

Воронья масть коня, как в рассматриваемой иконе, встречается крайне редко, обычно Георгия изображают на белом скакуне. В России всего около десятка икон, где Георгий восседает на черном коне. Связано это с отрицательной символикой черного цвета, который считался цветом дьявола, хотя вороной конь обозначал сокровенность происходящего.

В иконе «Чудо св. Георгия о змие», созданной во II половине XVII века в Поволжье (рис. 8), скакун безупречно белоснежный, даже глаза и губы монохромные. При этом детально проработаны лица, одеяния, доспехи, пейзаж. Елисава, дочь правителя города, в своих парчовых одеяниях напоминает русскую царевну допетровской эпохи, Георгий облачен в золоченый пластинчатый панцирь, и помимо копья, которым святой усмиряет чудовище, к седлу приторочен колчан со стрелами. Такое внимание к деталям свойственно XVII столетию, когда вместо пустых гор с условными ландшафтами появляются холмы неправильной формы, поросшие травой и кустарником. Особенностью в написании змея является отсутствие пещеры, откуда он выползает, а его анатомия ближе не рептилии, а млекопитающему, в отличие от более ранних икон, в том числе от новгородского «Чуда св. Георгия о змие» конца XV – начала XVI века.

Змей ассоциируется с персонажем сказок и былин Змеем Горынычем, многие проводят параллели с античной мифологией. Но в XV–XVI веках, безусловно, история Георгия, поражающего дракона, была абсолютно христианской, а змей воспринимался как телесное воплощение дьявола. В то же время это было столкновение христианства и язычества. «Здесь, в посмертном чуде, побеждая змия и освобождая от него людей,

он тем самым освобождает их также от язычества» [8, с. 211]. Икона «Святой Георгий в житии» (середина XVI века, Ростов; рис. 9) имеет свои отличительные качества. Георгий в среднике изображен не в полный рост, а погрудно. Своеобразный рисунок фона может быть стилизацией басменного узора и одновременно напоминает изображения панцирного доспеха. Стилизованное изображение Солнца на щите можно трактовать как присутствие божественного света. Но Георгий был канонизирован как мученик, и об этом нам напоминает киноарное обрамление средника, как и красное одеяние Георгия в клеймах.

### Иконы в окладах

С давних пор православные иконы украшались окладами, которые выполнялись из металлов (золота, серебра, более дешевые — из латуни), из низанного жемчуга, золотого шитья, иногда из резного золоченого дерева. Металлы и драгоценные камни должны были символизировать божественный свет. Оклады могли быть наборными (смонтированными из отдельных деталей) и цельными (из цельных листов металла и прикрепляемых к ним венцов). С XIV века известны басменные оклады.

В иконе «Святые Косьма и Дамиан» (XVII в., Вологодский край) фигуры святых врачей окружены прекрасно сохранившейся позолоченной басмой. Металлические пластины с тонко проработанным орнаментом покрывают весь фон. Рисунок на пластинах фона не совпадает, возможно, использовался басменный оклад другой иконы.

Четырехчастная икона «Архангел Михаил, Огненное восхождение пророка Илии, Богородица Одигитрия Шуйско-Смоленская, св. Никола и святые на полях» (первая половина XIX в., Поволжье; рис. 10, 11) одета в цельный оклад с накладными венцами с корунами. Металлический оклад почти полностью повторяет изображение и надписи на иконе. Тем не менее он слегка искажает пропорции и скрывает значительную часть сочной яркой живописи, где алый крылатый конь Михаила торжественно летит над поверженным дьяволом, в пламени восходит на небо Илья, и цветное решение этих эпизодов перекликается с красно-зеленой одеждой святых. Михаил написан по типу канона «Архангел Михаил, грозных сил воевода»: архангел поражает копьем дьявола, распростертого под ногами коня, в воздетых руках обернувшегося назад и трубящего Михаила — Евангелие и кадило, над ним сияющее полукружие радуги. Этот образ несет апокалиптический смысл — ангелы должны вострубить в конце времен. Исследователь П.А. Тычинская пишет о византийских истоках этой иконографии [9, с. 120], сложившейся в XVI–XVII веках.

<sup>3</sup> Вздорнов Г.И. Экспертное заключение по иконе «Чудо Св. Георгия о змие». 25.06.2000. 2 с.



8. Икона  
«Чудо св. Георгия  
о змие».

Вторая половина  
XVII в.

Верхнее Поволжье.  
Дерево, левкас, темпера,  
тиснение по левкасу.  
116 x 90 x 3,2.

Государственный  
художественный музей  
Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея

9. Икона  
«Святой Георгий  
в житии».

Середина XVI в.  
Ростов (Русский Север?).  
Дерево, левкас, темпера.  
82 x 65 x 3,3.  
Государственный  
художественный музей  
Югры.  
Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея





10. Четырехчастная икона: Архангел Михаил, Огненное восхождение пророка Или, Богоматерь Одигитрия Шуйско-Смоленская, св. Никола и святые на полях.

Первая половина XIX в. Поволжье.

Дерево, металл, левкас, темпера.

45,7 x 38,4 x 3.

Государственный художественный музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик, архив музея

11. **Четырехчастная икона: Архангел Михаил, Огненное восхождение пророка Или, Богоматерь Одигитрия Шуйско-Смоленская, св. Никола и святые на полях. Фрагмент иконы без оклада.**

Первая половина XIX в.

Поволжье.

Дерево, металл, левкас, темпера.

45,7 x 38,4 x 3.

Государственный художественный музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик, архив музея





12. Икона

«Страшный Суд».

Конец XVII – начало XVIII в.

Вологодский край.

Дерево, левкас, темпера.

189 x 140 x 3,7.

Государственный  
художественный музей  
Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея

### Страшный суд

Еще одно изображение Михаила есть в иконе «Страшный суд» (конец XVII – начало XVIII в., Вологодский край; рис. 12), которая была приобретена в 1997 году в частном собрании. Распространение иконографии Страшного Суда относится к XIV–XV векам. Р.В. Богдасаров полагает, что ее автором является Авраамий Смоленский [10, с. 81]. Михаил в правой части иконы сбрасывает чертей в ад. Этот эпизод основан на тексте Откровения Иоанна Богослова (Откр. 12:7–9), где говорится о великой битве, в которой Михаил и ангелы побеждают дьявола и его сподвижников. Образ Михаила трактован как защитника христианства.

«Страшный суд» — самая масштабная икона в коллекции, крупная по размерам и насыщенная сюжетами. Четырежды изображен Христос; в небесном граде Иерусалиме он вместе с Богоматерью встречает души праведников; в «Троице Новозаветной» Бог Отец благословляет Христа, а над их фигурами реет Святой Дух в виде голубя; в верхней части иконы «Христос — Царь Царей», а ниже «Христос во славе», у ног которого фигуры коленопреклоненных Адама и Евы. Прямо в стопу Адама упирается голова Змея мытарств, опоясанного кольцами грехов. Этот образ появился именно на Руси. Р.В. Богдасаров пишет, что «в числе оригинальных черт, которые появились в русском изводе Страшного Суда, были Змей мытарств и сюжет “вознесения монахов на огненных крыльях”, располагавшийся в левой части иконы» [10, с. 82]. Змей мытарств неслучайно соседствует в композиции с Адамом и Евой — первые люди и согрешили первыми, вкусив запретный плод по наущению Змея. И образ Змея мытарств соединяется в сознании автора иконы и в народном сознании с образом Искусителя.

Интересной деталью являются костюмы людей, ожидающих Суда: несколько человек изображены в европейской одежде по моде петровской эпохи. Художник тщательно выписал шляпы с широкими полями, жюстокоры, штаны-кюлоты и разноцветные облегающие чулки. Персонажи активно жестикулируют и общаются друг с другом, жесты каждого индивидуальны. В этот период иконописцы даже в рамках общепринятой иконографии всё чаще обращаются к собственным наблюдениям, и в результате появляются всё новые и новые детали. Т.Н. Арцыбашева в своей статье «Из истории иконописания в России Нового и Новейшего времени» констатирует: «Ничто уже не могло положить предела творческой свободе и остановить нарастающее “самомышление” иконописцев <...> Икона перерождалась в “библию бедных” — “Библию в картинках”» [11, с. 221].

### Переход к академической манере в иконописании

В XVIII веке иконы становились всё более «живоподобными». Это заметно и в живописи «Спаса Нерукотворного» (Спас на убрусе; первая половина XVIII в.; рис. 13), поступившего из коллекции В.С. Самсонова в 1996 году. Лик Христа почти реалистичен: светотеневая моделировка придает объем, глаза обрамлены ресницами, скрупулезно проработаны пряди волос. Но процесс перехода к живоподобию не завершен, драпировки убруса достаточно условны, а надпись внизу — «Днесь нерукотворенный образ почитаем принесение его радостно совершаем» — никак не соотносится со складками ткани и идет ровно, параллельно нижнему краю иконы. Подобные надписи нередко встречаются в первой половине XVIII века. Коллекционером была записана легенда о происхождении иконы, которая гласила, что икона была привезена в Палех из Великого Устюга [4, с. 50], но создана она, по всей вероятности, в Малороссии.

В 1822 году появилось распоряжение Святейшего Синода, которое предписывало заменять традиционные иконы образами, написанными в академической манере. И в XIX веке считалось уже нормой использовать приемы, характерные для светского искусства. Таково «Вознесение Христово» (вторая половина XIX в., Ярославль (?); рис. 14), где выстроено трехмерное пространство, от фигур падают тени, облака и горки вполне реалистичны, а вместо темперы художник использовал масляные краски. При этом сохраняются плоские золотые крылья и нимбы с надписями, фигура Христа заключена в мандорлу розовых тонов с золотыми лучами.

### Иконы XIX века, созданные согласно византийским традициям

Контрастом подобным псевдоакадемическим произведениям XIX века выступают иконы Мстёры и Палеха. Известный исследователь поздней иконописи М.М. Красилин пишет о сохранении тесной связи этих центров с культурой русского средневековья и о том, что «художественные установки этих мастеров, ориентированные на культуру XVII века, оказались способными противостоять широкому распространению живописной продукции» [12]. Две иконы «Богоматерь Умиление Владимирская» в собрании музея, происходящие из Мстёры, демонстрируют следование старым образцам. «Богоматерь Умиление Владимирская со святыми на полях» (вторая половина XIX в., Мстёра; рис. 15) поступила из коллекции В.С. Самсонова. Это поясное изображение Богоматери с Младенцем на правой руке. Образ, тщательно и профессионально выполненный, восходит к иконе «Богоматерь Владимирская» рубежа XI–XII вв.,



13. Икона  
«Спас  
Нерукотворный  
(Спас на убрусе)».  
Первая половина XVIII в.  
Малороссийский мастер.  
Дерево, левкас,  
темпера.  
74,2 x 67,5 x 3,8.  
Государственный  
художественный  
музей Югры.  
Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея

14. Икона

«Вознесение  
Христово».

Вторая половина XIX в.

Ярославль (?).

Дерево, масло,

золочение.

106,5 x 62,2 x 2,6.

Государственный

художественный музей

Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,

архив музея





15. Икона  
**«Богоматерь Умиление  
Владимирская  
со святыми на полях».**

Вторая половина XIX в.  
Мстёра. Дерево, левкас,  
темпера.

107,3 x 83,7 x 3,4.

Государственный  
художественный  
музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,  
архив музея

которая была доставлена из Константинополя около 1130 года (сейчас — в Третьяковской галерее).

Темный фон другой иконы — «Богоматерь Умиление Владимирская» (вторая половина XIX в., Мстёра) — создает иллюзию свечения фигур Богоматери и Младенца. Эта икона также отличается мастерством исполнения.

### **Народные иконы XIX века**

Несколько особняком стоят иконы, которые подпадают под категорию «народных». Их авторы не имели профессионального образования, но многие образы отличаются красотой и выразительностью. Этого добивались, используя самые простые изобразительные средства. Небольшая икона «Богоматерь Одигитрия Казанская» (XIX в., Кострома; рис. 16) представляет традиционное погрудное изображение Богоматери, склонившей голову к Младенцу, который написан фронтально. Благодаря отсутствию подробности фигура Марии выглядит монументально и торжественно, несмотря на небольшие размеры иконы, колорит сдержанный и благородный. Привлекают внимание небольшие облака, равномерно расположенные на серо-зеленом фоне. Именно эта необычная деталь придает иконе своеобразие и выделяет ее из числа других.

Иконе «Св. Антипа» (XIX в., Обонежье; рис. 17) можно сопоставить с многочисленными дошедшими до нас народными иконами-«краснушками», для которых характерны выполненные красно-коричневой краской фон или облачение персонажей в сочетании с прорисовкой изображений черными контурами. Святой изображен на фоне орнамента, нимб был ранее украшен пестрым цветочным узором, сейчас частично утраченным. Простой изящный рисунок и уравновешенные пропорции делают этот образ, созданный неизвестным художником, настоящим произведением искусства.

### **Заключение**

Большинство икон из коллекции Государственного художественного музея Югры в прекрасном состоянии, некоторые прошли реставрацию после приобретения: в 1996–2000 гг. в Центре Искусств при институте имени И.Е. Репина (Санкт-Петербург) под руководством Ю.Г. Боброва, в начале 2000-х гг. в Художественной галерее Фонда поколений (Ханты-Мансийск), в 2012 году несколько икон побывало во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика И.Э. Грабаря. Постоянная экспозиция «Иконопись XV–XIX веков» работает с самого основания музея, и, хотя периодически вводятся изменения, она включает преобладающую часть коллекции. При создании экспозиции возникали некоторые трудности, связанные с тем, что коллекция неоднородна. Эта неоднородность имеет свои положительные и отрицательные стороны в изучении предметов. Плюсом является тот факт, что представлены разные школы и довольно обширный временной период (хотя больше всего, как сказано выше, икон XVII–XVIII веков) — можно проследить развитие иконописания. Минус в том, что каждая школа представлена всего несколькими произведениями. В результате целостная картина о любой из школ не складывается, а сотрудникам музея, занимающимся исследованием коллекции, крайне сложно сосредоточиться на какой-то локальной теме. Похожая ситуация во многих региональных музеях с относительно небольшими коллекциями иконописи. Собрание Государственного художественного музея Югры тоже не слишком обширно, но включает ценные и необычные с точки зрения иконографии произведения, которые нуждаются в дальнейшем изучении. Поэтому крайне важен обмен информацией — путем участия в конференциях и публикаций в сборниках и научной периодике.



16. Икона «Богоматерь Одигитрия Казанская».

XIX в.

Кострома. Дерево, левкас, темпера. 30,3 x 26,5 x 3,3.

Государственный художественный музей Югры.

Фото: В.А. Комиссарик, архив музея

17. Икона «Св. Антипа».

XIX в.

Обонежье. Дерево,

темпера.

30,7 x 26,5 x 3,5.

Государственный

художественный музей

Югры.

Фото: В.А. Комиссарик,

архив музея



**Список источников**

1. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сб. статей / под ред. М.М. Красилина. М.: ГосНИИР, 2001. 324 с.
2. Комашко Н.И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.
3. Русское искусство в собрании Регионального государственного Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа : альбом / ред. Ю.Г. Бобров. СПб.: Китеж, 1999. 216 с.
4. Русская икона XV–XX веков из художественного собрания Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа : каталог / ред. Ю.Г. Бобров. СПб.: Методологический консультационный центр, 2002. 84 с.
5. Иконопись XV–XIX веков из собрания Государственного художественного музея (Ханты-Мансийск) : каталог / авт.-сост. Н.Л. Голицына, В.А. Комиссарик. Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2015. 130 с.
6. Галунова С.Н. Иконописное наследие Череповецкого края и «золотой век» культуры Ярославля // Альманах современной науки и образования. 2016. № 11 (113). С. 21–26.
7. Овчинников А.Н. Символика белого цвета // Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. С. 106–120.
8. Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон / пер. с фр. В.А. Рециковой, Л.А. Успенской. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет; Эксмо, 2014. 336 с.
9. Тычинская П.А. Обонежские иконы Архангела Михаила — грозных сил воеводы: северный вариант столичной иконографии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. № 2 (5). С. 119–137.
10. Багдасаров Р.В. Змей мытарств и многофазовая инициация в христианстве // Россия и гнозис : материалы конференции / ред. Т.Б. Всехсвятская, А.Г. Петров. М.: Рудомино, 2001. С. 81–90.
11. Арцыбашева Т.Н. Из истории иконописания в России Нового и Новейшего времени: век XVII – век XX // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2004. № 4 (7). С. 220–224.
12. Красилин М.М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство // Духовная среда России. Певческие книги и иконы XVII – начала XX веков / авт.-сост. М.П. Рахманова, М.М. Красилин. М.: Вепеск, 1996. С. 83–169.

### References

1. Krasilin, M.M. (ed.) (2001) *Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century*. Moscow: GosNIIIR. (In Russ.)
2. Komashko, N.I. (2006) *Russian icons of the 18th century*. Moscow: Agey Tomesh. (In Russ.)
3. Bobrov, Y.G. (ed.) (1999) *Russian art in the collection of the Regional State Fund of Generations of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug*. Saint Petersburg: Kitezh. (In Russ.)
4. Bobrov, Yu.G. (2002) *Russian icons of the 15th – 20th centuries from the art collection of the Fund of Generations of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug*. Saint Petersburg: Methodological Consulting Centre. (In Russ.)
5. Golitsyna, N.L. and Komissarik, V.A. (2015) *Icon painting of the 15th – 19th centuries from the collection of the State Art Museum (Khanty-Mansiysk)*. Khanty-Mansiysk: Print-Class. (In Russ.)
6. Galunova, S.N. (2016) 'Icon-painting heritage of Cherepovets Krai and "Golden Age" of Yaroslavl culture', *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya = Almanac of Modern Science and Education*, (11), pp. 21–26. (In Russ.)
7. Ovchinnikov, A.N. (1999) 'Symbolism of white colour', in Ovchinnikov, A.N. *Symbolism of Christian art*. Moscow: Rodnik, pp. 106–120. (In Russ.)
8. Lossky, V.N. and Ouspensky, L.A. (2014) *The meaning of icons*. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities; Eksmo. (In Russ.)
9. Tychinskaya, P.A. (2011) 'Obonezh icons of Archangel Michael — the formidable forces of the governor: the northern version of the capital's iconography', *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva = Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Series V. Questions of history and theory of Christian art*, (2), pp. 119–137. (In Russ.)
10. Bagdasarov, R.V. (2001) 'The serpent of ordeals and multiphase initiation in Christianity', in Vsekhsvyatskaya, T.B. and Petrov, A.G. (eds.) *Russia and gnosis*. Moscow: Rudomino, pp. 81–90. (In Russ.)
11. Artshybasheva, T.N. (2004) 'Trends in icon-painting: the 17th — the 20th centuries', *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (4), pp. 220–224. (In Russ.)
12. Krasilin, M.M. (1996) 'Icon painting and decorative and applied art', in Rakhmanova, M.P. and Krasilin, M.M. (comps.) *Spiritual environment of Russia. Singing books and icons of the 17th – early 20th centuries*. Moscow: Vepesk, pp. 83–169. (In Russ.)

### Информация об авторе

Голицына Наталья Леонидовна, заместитель директора по научной работе бюджетного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа — Югры «Государственный художественный музей» (Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа — Югры), Ханты-Мансийск, Российская Федерация; член Союза художников России, [dobrava@mail.ru](mailto:dobrava@mail.ru).

### Information about the author

Natalia Leonidovna Golitsyna, Deputy Director for Research, Budgetary institution of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra "State Art Museum" (State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra), Khanty-Mansiysk, Russian Federation; Member of the Union of Artists of Russia, [dobrava@mail.ru](mailto:dobrava@mail.ru).

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 11.12.2023; одобрена после рецензирования 23.12.2023; принята к публикации 25.12.2023.

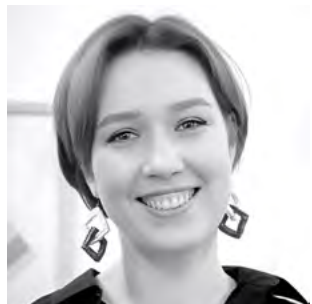
The article was received by the editorial board on 11 December 2023; approved after reviewing on 23 December 2023; accepted for publication on 25 December 2023.



Научная статья  
УДК 75.046:069.5(470.313)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.004

## Религиозное искусство в коллекции Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина

Зайцева Мария Владимировна



*Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина, Рязань, Российская Федерация*  
*serious.mia@yandex.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена религиозному искусству конца XV – начала XX века. Предметом исследования является иконопись, полихромная деревянная скульптура и медное литье, происходящие из храмов Рязанской области. Основным материалом выступила коллекция Рязанского областного художественного музея им. И.П. Пожалостина. В качестве вспомогательного материала привлечены произведения из собраний российских музеев и частных коллекций. Исследовательский интерес вызывает стилистическое своеобразие памятников из состава коллекции, а также выбор иконографий, отражающих основные тенденции развития русского религиозного искусства. В статье представлен обзор наиболее значимых предметов коллекции. В исследовании использовались сравнительно-стилистический и сравнительно-исторический методы.

**Ключевые слова:** иконопись, иконы, Рязанский художественный музей, медное литье, полихромная скульптура

**Для цитирования:** Зайцева М.В. Религиозное искусство в коллекции Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 70–91. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.004>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1048>.

Original article

## Religious art in the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin

Maria V. Zaitseva

*Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, Ryazan, Russian Federation*  
 serious.mia@yandex.ru

**Abstract.** The article focuses on the religious art of the late fifteenth to early twentieth centuries. It delves into the iconography, wooden polychrome sculptures and copper castings that originated from the cathedrals of the Ryazan region. Through the research, the author examines the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, as well as works from other Russian museums and private collections. The main focus of the research is on the stylistic originality of the collection's monuments and the selection of iconography that reflects the significant trends in the development of Russian religious art. The article provides an overview of the collection's most valuable pieces. The author employs comparative-historical and comparative-stylistic methods.

**Keywords:** iconography, icon, Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, copper casting, polychrome sculpture

**For citation:** Zaitseva, M.V. (2023) 'Religious art in the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 70–91.  
 doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1048>. (In Russ.)

### Введение

Памятники религиозного искусства в коллекциях региональных музеев представляют собой значительный пласт произведений, характеризующий многовековую историю отечественной художественной культуры. Специфика регионального заказа на произведения иконописи и деревянной скульптуры в различных регионах России хорошо изучена и представлена в научной литературе [1; 2]. Большое количество публикаций посвящено также и проблеме анализа эволюции художественных приемов древнерусской живописи, скульптуры и меднолитой пластики [3; 4; 5]. Между тем в исследовании региональных особенностей церковного искусства редко учитывается целостность коллекции отдельного музея, являющейся неделимой единицей, сформировавшейся в ходе планомерной собирательской деятельности. Коллекция древнерусского искусства Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина (РГОХМ) содержит ряд уникальных памятников, анализ которых способен существенно

восполнить картину развития религиозного искусства центрального региона России. История формирования коллекции, источники поступления памятников и специфические черты, присущие предметам из различных храмовых комплексов региона, позволяют рассматривать коллекцию древнерусского искусства РГОХМ в контексте развития общерусских тенденций.

### Источники, методы и проблемное поле исследования

Коллекция религиозного искусства РГОХМ насчитывает более сотни произведений древнерусского и синодального периодов. В нее вошли памятники иконописи, храмовой скульптуры, декоративно-прикладного искусства и медного литья, поступавшие из храмов Рязанской области (губернии) на протяжении ста лет существования музея. Временные границы собрания — конец XV – начало XX века — во многом определены спецификой исторического развития региона [6, с. 9].

На протяжении последних десятилетий осуществляются исследовательские работы по атрибуции и каталогизации музейной коллекции религиозного искусства [6; 7; 8]. В научных публикациях, посвященных этой теме, особое внимание уделено состоянию сохранности и процессу реставрации памятников [9; 10; 11]. Цель предлагаемой статьи заключается в характеристике коллекции религиозного искусства РГОХМ как результата планомерной собирательской деятельности музея. Актуальность темы обусловлена не только изучением отдельной коллекции, являющейся неделимой единицей музейного фонда РФ, но и недостатком научных публикаций по этой теме.

В изданиях, посвященных комплексному анализу произведений религиозного искусства Рязанской области, авторы либо рассматривают отдельные единицы коллекции в контексте развития общерусского искусства [12; 13], либо включают ее произведения в обзор памятников, хранящихся в коллекциях различных музеев региона [10; 14]. Отдельные публикации, посвященные собирательской деятельности музея, не затрагивают вопросов, касающихся художественной специфики памятников, избранных для включения в коллекцию [9; 11].

Поэтому в поле задач предлагаемого исследования включено решение вопроса о художественных особенностях произведений в контексте их поступления в собрание музея; немаловажным оказывается и вопрос о выделении специфических черт памятников (включая и особенности иконографии), характеризующих отдельные периоды развития религиозного искусства. Основными средствами решения этих задач избраны сравнительно-исторический и сравнительно-стилистический методы, а также частично затронута тема сюжетов и иконографических изводов отдельных произведений.

### **Этапы формирования коллекции религиозного искусства РГОХМ**

Начало систематическому собиранию и изучению памятников древнерусского искусства в Рязанской губернии положила деятельность Рязанской губернской ученой архивной комиссии, с 1884 года занимавшейся коллекционированием предметов старины, ведением архивной и научной деятельности [6, с. 9]. Возглавивший комиссию в 1905 году С.Д. Яхонтов приложил немало усилий для открытия первого в губернии музея церковных древностей — епархиального древлехранилища, с 1914 года размещавшегося на территории Рязанского кремля в Архиерейских палатах [там же]. После национализации музейных ценностей в 1918 году коллекция Древлехранилища вошла в состав объединенной коллекции

Губернского историко-краеведческого музея [там же]. Вопрос об изучении коллекции религиозного искусства не только с точки зрения ее исторической значимости, но и в аспекте ее художественной ценности встал в 1938 году, в момент выделения художественного отдела уже краеведческого музея в самостоятельный Рязанский областной художественный музей [8, с. 17]. В процессе отбора экспонатов сформировалось ядро коллекции древнерусского искусства художественного музея, в которое не вошли единичные памятники XIII–XIV веков из состава бывшего Древлехранилища. Таким образом, некоторые комплексы, принадлежащие отдельным храмам бывшей Рязанской губернии, оказались в собраниях разных музеев.

Значимый этап формирования коллекции пришелся на конец 1960-х – 1970-е и 1980-е годы — время совместных экспедиций музея с сотрудниками Всероссийского художественно-научно-реставрационного центра им. И.Э. Грабаря (ВХНРЦ) по территории Рязанской области. Целью этих научных поездок являлись, прежде всего, осмотр и каталогизация памятников религиозного искусства, самые значимые из которых передавались для реставрации в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря и затем входили в состав коллекции музея [10, с. 37]. Первая экспедиция состоялась в 1960–1970-е годы при участии сотрудников музея — директора С.М. Степашкина и реставратора В.Б. Лозинского — и сотрудников ВХНРЦ С.В. Ямщикова и В.А. Збровского по территории Рязанского, Рыбновского, Захаровского, Клепиковского и Спасского районов. По воспоминаниям участника первой экспедиции С.М. Степашкина, специалисты были ориентированы на поиск предметов, созданных до конца XVII века.

Следующая экспедиция 1980-х годов расширила рамки исследуемых образцов. Группа, в состав которой вошли специалисты ВХНРЦ Г.С. Клокова и Ш.С. Давлетшин, значительно пополнила состав коллекции [10, с. 37].

Сформировавшееся на сегодняшний день собрание религиозного искусства музея демонстрирует многоликость тенденций, востребованных на Рязанской земле от XV до начала XX века. Главным вопросом исследователей по-прежнему остается проблема выявления специфических черт региональной школы иконописи, что в современном состоянии оказывается проблематичным: не только коллекция РГОХМ, но и в целом известный перечень памятников Рязанской земли не предоставляет достаточного материала для всестороннего анализа искусства XII–XIV веков.

### Стилистическое своеобразие памятников XVI века в коллекции музея

Самый ранний образец коллекции, икона «Благовещение» конца XV — начала XVI века, представляет собой скорее образец живописи московского круга (рис. 1). Образ поступил в собрание музея в 1923 году уже отреставрированным: работу над ним в 1915–1918 годы вел Г.О. Чириков, раскрывший в этот период несколько икон Архангельского собора [6, с. 12]. Ритмический строй композиции, удлиненные пропорции фигур и особая колористическая гармония с преобладанием звучных зеленых и охристых тонов формируют лиричные интонации образа, близкого мастерам круга Дионисия. Г.К. Вагнер, однако, предлагает более позднюю датировку иконы: так, интерес к архитектурному фону, свойственный живописи XVI века, и даже некоторые «намёки на перспективу» в совокупности с «отражением реальных архитектурных форм» [12, с. 23] в шатровом кивории стали основанием для того, чтобы отодвинуть нижнюю временную границу образа к концу XVI века [там же].

Вместе с тем изображение палат в иконе имеет свой аналог среди памятников конца XV века — икону «Благовещение» из праздничного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, с той лишь разницей, что в рязанской иконе отчетливо прослеживается стремление к упорядочиванию симметричной композиции, достижению почти классической ясности форм. Иконописец ценит паузу в ее ритмическом строе: тональное объединение архитектурного фона позволяет акцентировать спиралевидное — почти круговое — движение, словно нивелирующее конфликт между «горним» и «дольним», свойственный композициям с этим сюжетом. В этом смысле шатер в центре — часть ритмического рисунка, подхватывающего это движение. Стоит отметить и изящную графичность, присущую образу; в ее одухотворенности еще чувствуются отзвуки искусства XV века, далекого от чрезмерного увлечения декоративными эффектами.

В коллекции музея рубеж XV–XVI веков представлен памятниками, различными по своему назначению и образным решениям. Так, одна из жемчужин музейного собрания — уже упомянутая икона «Архангел Михаил лоратный с Чудом в Хонех» (рис. 2), происходящая из Архангельского собора Рязанского кремля [6, с. 12], — наполнена чертами аристократического искусства, ориентированного на вкусы Рязанского княжеского дома. Собор, для которого был исполнен этот храмовый образ, выстроен к 1500 году и вскоре получил статус домово́й княжеской церкви, а затем и усыпальницы рязанских митрополитов [12, с. 19]. Икона поступила в собрание музея в 1923 году и, как и «Благовещение», уже реставрировалась

Г.О. Чириковым в 1915–1918 годы [9, с. 19]. Нижняя часть иконы, включавшая поземь и фрагмент ног архангела, восполнена при позднейшей реставрации 1970 года [там же].

В музейном каталоге 1982 года и каталоге «Искусство Рязанских земель» 1993 года икона датирована концом XV века [6, с. 19; 7, с. 12], однако уточнение границ создания памятника временем сооружения собора, т.е. началом XVI века, предпринятое Г.К. Вагнером, представляется более правдоподобным [12, с. 20]. Лаконичный, несколько суховатый живописный строй иконы, подчеркнутый иератический масштаб фигур, весомость форм и внимание к декоративным деталям действительно характерны скорее для XVI века; кроме того, символическое значение памятника прекрасно отвечает политическим реалиям начала XVI столетия — времени правления последнего рязанского князя Ивана Ивановича, отчаянно пытавшегося отстоять свои «призрачные» права на Рязань перед Москвой.

Семантика образа построена на соединении двух различных по смыслу и жанру иконографий. Так, лоратный образ архангела Михаила своим происхождением обязан византийской традиции: архангел в далматике и лоре — патрицианском, а позже императорском облачении — представлен в иконе как архистратиг Небесного Воинства. В русской иконе один из древнейших известных памятников такого типа — икона Ростово-Суздальской школы из Спасского монастыря в Ярославле, датируемая концом XIII века (Государственная Третьяковская галерея, далее — ГТГ). В левой руке архангел держит зеркало, формой своей напоминающее небольшой щит или медальон. Такие «портреты на круглом щите» — *imagines clipeatae* — известны в традиции античного Рима, где портреты предков принято было размещать на саркофагах и штандартах легионеров в качестве образов-покровителей. В христианском искусстве эта традиция получает новое звучание после периода иконоборчества: теперь медальон с изображением Спаса Эммануила или монограммы имени Иисуса Христа, по меткому выражению В.Н. Лазарева, свидетельствует о «в символической форме воплощении Слова Божьего» [15, с. 46].

В рязанской иконе композиция в зеркале иная и носит явно эсхатологический характер. В центр медальона помещено изображение «праведников в руке Божией», известное по сценам «Апокалипсис. Страшный Суд», где символически обозначает идею спасения праведников для жизни вечной. Такая замена одного образа другим неслучайна — византийская традиция наделяет архангела Михаила функцией «психопомпа» — проводника душ умерших к Богу, а в иконе подчеркивается



1. **Неизвестный художник.**

**Благовещение.**

Конец XV –

начало XVI века.

Дерево, левкас, темпера.

121 x 95.

Рязанский

государственный

областной

художественный музей

им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

**2. Неизвестный художник.  
Архангел Михаил лоратный с Чудом  
в Хонех.**

Начало XVI века.  
Дерево, левкас, темпера.  
159 x 98.  
Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото:  
А.Н. Павлушин



идея особого покровительства архистратига рязанскому княжескому дому. В графической выразительности фигуры архангела, репрезентативном характере его фронтальной позы, размеренном ритме абрисов крыльев и лица, строгой уравновешенности композиции ясно прослеживаются черты образа персонального характера.

Эпизод с «Чудом в Хонех», символическое значение которого сосредоточено на идее защиты христиан от врагов в самом широком смысле, — не «дополнение», а значимая часть композиции. Здесь подход к интерпретации сакрального образа уже иной: в трактовке фигуры молящегося инока больше свободы, обобщенный образ храма обозначает конкретное пространство. В этом фрагменте явно прослеживаются черты, присущие композициям историко-догматического содержания. Вневременной образ архангела Михаила сопоставляется с эпизодом Чуда в Хонех, который, в свою очередь, обращается к таким понятиям, как «место» и «время». Сопоставление разножанровых композиций выявляет антитезу «горнее – земное», чтобы акцентировать мистический характер чуда.

В частном собрании при Фонде Святого и Всехвального апостола Андрея Первозванного в Москве хранится единственный известный список рассматриваемого образа, датируемый первой половиной – серединой XV века [16, с. 94]. Ярко народный характер образа, большая вольность композиционного строя и специфический колорит выдают в нем произведение провинциального мастера. Если датировка этого памятника верна, следует признать, что образ из собрания музея — это точный список более ранней храмовой иконы, послужившей протографом для двух сохранившихся произведений.

Другой образ архангела Михаила в коллекции музея — резной барельеф из Покровской церкви села Путятино (рис. 3), поступивший в Рязанский краеведческий музей в 1920-е годы, а затем ставший частью коллекции Художественного музея в 1938 году [6, с. 68]. Здесь проблема точности датировки аналогична предыдущему памятнику: музейный каталог 1982 года датирует барельеф концом XV века [7, с. 20], однако еще в 1959 году Г.К. Вагнер предлагает относить памятник к началу XVI столетия [17, с. 14]. Этой точки зрения придерживается и Г.С. Клокова в альбоме 1993 года [6, с. 68].

В отличие от алтарной иконы, неразрывно связанной с системой внутреннего храмового убранства, этот образ сложно представить в интерьере. Происхождение памятника отсылает к мысли о надвратном образе: с. Путятино — часть Шацкой засечной черты, до конца XVI века являвшейся границей между русскими землями и дикой степью [17, с. 13]. Предназначение резного барельефа как надвратной иконы диктует особенности его

пластической выразительности. Резное изображение Архангела Михаила представляет собой ступенчатый барельеф с многофигурным профилем. Размеры цельной липовой доски позволяют говорить о его станковом характере, а сама композиция рельефа, его изобразительный язык тяготеют к народным традициям. Здесь, как и в рассмотренной выше иконе, фронтально стоящая фигура архистратига занимает практически весь доступный формат, края крыльев упираются в ковчег, но вместе с тем отсутствует эффект несоразмерности, преувеличенной монументальности. Широкий многопрофильный ковчег кажется слишком массивным по сравнению с изящной фигурой, а красно-зеленый геометрический орнамент, так активно собирающий края композиции, лишь усиливает это впечатление. Переход от плоскости рельефа к фону смягчен введением многоступенчатого профиля, деликатно намекающего на многоплановость изображения. Профилировка четко выражена в верхней части композиции, там, где необходимо сосредоточить зрителя на лице архангела, — этот прием помогает «поддержать» его композиционную доминанту. Высота рельефа небольшая, но ее хватает, чтобы в рамках иконографического языка дать зрителю понятие об объеме, свойственном фигуре. Фронтальная поза, устойчивая постановка фигуры, репрезентативность образа в целом роднят его с изображением на иконе архангела Михаила лоратного. Однако в рельефе всё же есть место динамике. Так, ритм, образованный абрисом головы и крыльев, неоднобразен, в его рисунке, усложненном характером нимба и разновысотностью частей рельефа, «паузы» и «акценты» неодинаковы. Иконографическим источником образа можно считать композицию «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», самым ранним из известных образцов которой является икона Успенского собора Московского Кремля Ростово-Суздальской школы.

Красочный слой рельефа сильно пострадал от времени, что затрудняет оценку его живописной разработки. Так, утрачен первоначальный красочный слой на лице и волосах архангела. Однако по-прежнему можно составить общее впечатление о колористическом решении: большие, интенсивные по цвету локальные пятна плоскостей гармонизированы, а сопоставление противоположных цветов — зеленого и красного — сообщает образу декоративную выразительность. Красный цвет доминирует не только в трактовке крыльев и плаща, но также на лице и волосах архангела. Такое прочтение образа архангела Михаила не уникально — красный цвет волос и лица встречается в иконографии изображений «Архангел Михаил грозных сил воевода», возникших около середины — второй половины XVI века [18, с. 165].

3. **Неизвестный художник.**

**Архангел Михаил.**

Конец XV –  
начало XVI века.  
Дерево, левкас, темпера.

113 x 61,5 x 6,5.

Рязанский  
государственный  
областной

художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин



Единственный памятник древнерусского искусства в коллекции музея, авторство и время создания которого определены с максимальной точностью, — это икона «Митрополит Алексей» (рис. 4). Иконописец Давид Сирах в 1577 году оставил на ее обороте надпись: «ПСЛ СИЮ ИК[0] НУ ДВДА СТАРЕЦЪ + ЛТ 7085 [1577] М ИЮЛ 4 ДНЬ ПРИ ВЕЛИКОМ ЦРИ ИВАНЕ ВАСИЛЬЕВИЧ ВСЕИЯ РУСЬ ПРИ МИТРОПОЛИТЕ АНТОНИИ -БРОСЕЕНИНЪ СИРАХЪ» («Летом 7085 (1577) июле 4 день при великом царе Иване Васильевиче всея Руси при митрополите Антонии писал сию икону Давид старец россенин Сирах»). Образ поступил в музей в 1918 году из церкви Иоанна Предтечи Солотчинского монастыря Рязанского уезда [6, с. 21], однако первоначально предназначался он для другого монастырского храма, освященного в честь митрополита Алексея. Уже к середине

XIX столетия церковь по ветхости была разобрана, а иконы и утварь распределены по другим храмам монастыря [12, с. 22]. Появление этой иконы в Солотчинском Рождества Богородицы мужском (ныне — женском) монастыре во второй половине XVI века не случайно: в это время деревянный храм в честь митрополита Алексея перестраивается в камне [19, с. 224]. Строительство, начавшееся в монастыре еще в 1550-е годы, совпало со знаменательным событием русской истории: в 1555 году состоялось масштабное путешествие новоназначенного епископа Казанского Гурия из Москвы в Казань; это символически связывало новообретенную казанскую землю со Святой Русью. Путешествующий по воде епископ останавливался с молебнами «и в крупных городах, и на погостах, и в больших селах» [20, с. 13]; в число таких мест вошла и Рязань с Солотчинским монастырем, через который пролегал этот водный путь [там же]. Таким образом, произведение мастера Троице-Сергиевой лавры в Солотчинском монастыре стало еще одним символом объединения русских земель вокруг Москвы — процесса, завершившегося в 1520-е годы.

Иконография образа восходит к иконе, написанной Дионисием в конце XV века для Успенского собора Московского Кремля (ГТГ) [19, с. 223]. Митрополит представлен в кульминационный момент богослужения, когда произносится проповедь божественного учения и исповедание веры; не случайно в левой руке св. Алексея Евангелие. Его облачения также указывают на особое почитание святого в Русской православной церкви: крещатый саккос (полиставрий) со времен домонгольской Руси соответствовал только митрополитам, носившим статус «Пречестной Владыка», а белый клобук среди московских митрополитов соответствует только образам Петра и Алексея.

В композиции иконы заметно стремление к монументализации образа: фигура святого занимает всё доступное пространство, выше проходит линия позема, акцентирована графичность контуров. В целом в образе превалирует линейное начало: изломанные линии фигуры сменяются упругим и плавным движением абрисов лица и дланей, толщина линий артистично варьируется, моделируя форму. Лаконичность художественного языка и монументальная ясность образа роднят его со вторым известным произведением Давида Сирахы — иконой «Богоматерь Владимирская» 1571 года (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [19, с. 226].

В результате первой совместной экспедиции сотрудников музея и ВХРНЦ им. И.Э. Грабаря в 1965 году в коллекцию поступила икона «Никола Зарайский с двадцатью клеймами жития» (рис. 5), датируемая первой половиной XVI века [6, с. 19].



4. Давид Сирах.  
Алексий митрополит.  
1577.  
Дерево, левкас, темпера.  
116 x 78.  
Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото:  
А.Н. Павлушин

Икона происходит из Введенской церкви села Борисово Рязанского района. К сожалению, живопись лика в середнике оказалась полностью утраченной, однако хорошо сохранилась миниатюрная живопись клейм с удлинёнными изящными фигурами, подробно разработанными архитектурными фонами и горками. Колорит иконы, выстроенный на сопоставлении звучной киновари и холодного зеленого, гармонизирован золотистым охристым фоном; отдельные удары чистого белого подчеркивают линейное начало. Репрезентативность образа в середнике достигается укрупненными пропорциями фигуры св. Николая, высоко поднятой линией позы, а мерный ритм окружностей нимба и медальонов с фигурами Христа и Богородицы подчеркивает монументальность образа.

Иконы XVI века из Никольской церкви села Некрасовка Ермишинского района также поступили в музей по результатам экспедиции 1967 года [6, с. 21]. Четыре небольшие иконы с изображением праздников помещались в качестве врезки в доску XIX века [там же]. На сегодняшний день в экспозиционном состоянии находятся две из них — «Воскрешение Лазаря» (рис. 6) и «Сретение Господне» (рис. 7).

В развернутом изводе «Воскрешения Лазаря» напряженная и динамичная композиция затесненного пространства мастерски передает волнение, соответствующее изображаемому событию: диагональ, проходящая от руки Спасителя к лику Лазаря, соединяет мир смерти и вечной жизни. Гармоничность и цельность правой части с изображением фигур апостолов и Христа противопоставлена левой, где острота чернеющего провала погребальной пещеры яснее акцентирует беспомощность белой фигурки Лазаря, а выразительные профили свидетелей чуда и порывистые жесты Марии и Марфы наполнены душевным волнением.

Развитый извод «Сретения», напротив, стремится к ясности и гармонии: ритмический мотив торжественного шествия двух равновеликих фигур Богородицы и Иосифа Обручника завершается камерным, проникнутым духом интимного трепета моментом встречи с явленным Богом; фигура пророчицы Анны за спиной Симеона Богоприимца с выразительно поднятым к небесам ликом читается как символ вести об исполнении пророчества. Неслучайно над ее ликом — звонница с двумя колоколами, мотив, не так часто встречающийся в памятниках этой иконографии.

Колорит икон, выстроенный на тонкой гармонии золотисто-охристого фона с энергичными ударами звонкой киновари, густых багряных и малахитово-зеленых цветов, в сочетании с миниатюрной тщательностью письма формирует образы, вводящие предстоящего в круг личного духовного общения.

### **Эволюция художественных приемов и развитие иконографий в иконописи XVII века**

Увлечение мастеров XVII века развитыми вариантами иконографических изводов хорошо прослеживается в ряде произведений музейной коллекции. Одним из таких характерных примеров является икона «Успение Богородицы» (рис. 8) из села Селезнёво Клепиковского района, поступившая в музей в результате экспедиции 1967 года [6, с. 13]. Так называемый облачный извод с изображением описанного в апокрифах путешествия апостолов на облаках к одру Богородицы включает и историю об отсечении рук нечестивцу Авфонии (Афонии или Иефонии). Несмотря на обстоятельность повествования, пространство иконы не кажется затесненным: компактные группы апостолов, святителей, ангелов и иерусалимских жен у одра Марии вторят движению композиционной доминанты — упругой линии Славы, увенчанной огненным Серафимом, в центре которой помещается изящная фигура Спасителя. Деликатно решенный архитектурный фон еще больше рационализирует пространство нижней части.

В беспокойном движении ангельских крыльев в верхней части иконы находит отражение эмоциональность образов предстоящих. Введение тонко орнаментированной басмы по небу и опуши поддерживает прихотливый виртуозный рисунок. В свободе, с которой изображены персонажи, в разнообразии их эмоциональных характеристик заметно то внимание к реальной жизни, которым отмечено искусство XVII века. В живописном строе преобладают глубокие холодные зеленые в сочетании с нарядной киноварью; тональная и цветовая гармония, композиционная ясность и артистичность живописи позволяют назвать этот образ одним из лучших в ряду музейных произведений XVII столетия.

С монументальной ясностью представлена сложная идея божественного домостроительства в образе «София — Премудрость Божия» (рис. 9) из Архангельского собора Рязанского кремля. Икона так называемого новгородского извода, как и другие памятники из этого собора, реставрирована Г.О. Чириковым в 1915–1918 годах [6, с. 22]. Здесь лаконичная композиция с четко обозначенными доминантами очищена от второстепенных деталей: в центре помещена пламенеющая фигура Софии, кресчатый нимб которой свидетельствует о второй ипостаси Троицы — предвечном Логосе; поясное изображение уже воплотившегося Христа в славе над ней — евхаристический образ Пантократора, архиерейским жестом благословляющего Церковь; замыкает композицию выразительное движение «приклоненных к земле небес», где ангелы указывают



**5. Неизвестный художник. Никола Зарайский с двадцатью клеймами жития.**

XVI в.

Дерево, левкас, темпера.

110 x 90.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

**6. Неизвестный художник.**

**Воскрешение Лазаря.**

XVI в.  
Дерево, левкас, темпера.  
30,8 x 26.

Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото:  
А.Н. Павлушин



**7. Неизвестный художник.**

**Сретение.**

XVI в.  
Дерево, левкас, темпера.  
30,5 x 25,5.

Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото:  
А.Н. Павлушин



**8. Неизвестный художник.**

**Успение Богородицы.**

Начало XVII в.  
Дерево, левкас, темпера.  
112 x 90.

Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото:  
А.Н. Павлушин

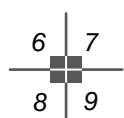


**9. Неизвестный художник.**

**София — Премудрость Божия.**

XVII в.  
Дерево, левкас, темпера.  
139 x 107.

Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото: А.Н. Павлушин



на Этимасию, укрытую багряным хитоном Спасителя — знаком его искупительной жертвы, и раскрытое Евангелие. В нижней части композиции воплощена земная Церковь в действенном предстоянии: лиричный образ Богородицы Никопеи и динамичная фигура Иоанна Предтечи в типе «свидетельствования о Христе» упираются в края ковчега и выходят на передний план, вовлекая зрителя в торжественное моление.

Густой, плотный колорит иконы разрежен деликатно введенными пробелами и утонченным золотым ассистом, формирующим почти весомые формы. В репрезентативности образа, его торжественном характере, лаконичности и звучности колорита заметна некоторая связь с храмовым образом Архангельского собора — уже упомянутой иконой архангела Михаила лоратного. Вместе с тем удлинение пропорций и более прихотливый абрис фигур свидетельствуют о новом этапе в русском искусстве.

Если в иконе «София» эсхатологические интонации лишь угадываются, то в образе «Страшный Суд» (рис. 10) конца XVII века из села Занины Починки Шилковского района эта тема звучит с предельной ясностью. Памятник, поступивший в коллекцию музея еще в 1976 году, долгое время считался произведением позднего XIX века, пока в 2008–2009 годы после масштабной реставрации в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря не были расчищены слои позднейших записей [11, с. 31]. Композицию вернее было бы назвать «Апокалипсис. Страшный Суд»: подробность, с которой сконструирована масштабная «летопись» последних времен, позволяет назвать этот извод одним из самых подробных в русском станковом искусстве XVII века.

В композиционном строе памятника отразилась темпераментность искусства «осени русского Средневековья». Порегистровое деление иконного пространства здесь лишь угадывается; группы персонажей свободно организованы в нижнем регистре, из затемненного ультрамаринового фона проступает линия позы — уже почти линия горизонта. В центре композиции Христос Судия, окруженный апостолами и собором Архангелов, над ним в овальной славе — изображение Бога Отца с подписью «Господь Саваоф», «по пророческому видению» разрешенное в качестве элемента иконографии после знаменитого дела дьяка Висковатого [21, с. 223].

Верхний регистр, традиционно в таких композициях включающий изображение «Шествие Сына к Отцу», демонстрирует иной, гораздо более сложный вариант. Тенденция к усложнению иконографий проявилась в левом медальоне: изображение Христа в архиерейском облачении и предстоящей перед Ним Богородицы в царских одеждах — результат соединения и без того

сложных иконографий «Предста Царица одесную Тебе» и «Ты еси Иерей вовек», возникших на основе богослужебных текстов. В правом сегменте композиции «Сопрестоліе», или «Троица Новозаветная», появляется под влиянием западноевропейского искусства [22, с. 95].

Образ рая в левой (правой от Христа) части композиции организован с максимальной рациональностью. За райскими воротами изображение души праведного разбойника и четырех райских рек, над которыми помещено Лоно Авраамово, — здесь оно заменяет традиционное изображение Богородицы на престоле с ангелами. Верхнюю часть занимают палаты Горнего Иерусалима, где, сообразно толкованию на Апокалипсис Андрея Кессарийского, помещены праведники в строгом соответствии с чинами святости. В правой (левой от Христа) части иконы архангел Михаил стремительным движением низвергает в ад демонов. Раскрытая адская пасть вмещает в себя изображение сатаны с душой Иуды на коленях, в руках дьявола — цепь, охватывающая скорбное шествие грешников, среди которых и цари, и миряне, и духовенство.

Влияние апокрифов и средневековой духовной литературы наполняет иконное пространство. Змей мытарств, выползающий из адской пасти, несет на себе перечень нераскаянных грехов, записанный с юридической точностью. И, хотя влияние «Видения блаженной Феодоры» в XVII веке становится активнее, иконописцем сохранена и огненная река из апокрифа «Хождение Богородицы по мукам»; последняя, впрочем, написана с предельной деликатностью.

Под обязательным эпизодом «Взвешивание душ» помещена фигура Милостивого блудника из Пролога, олицетворяющая противоречивость и сложность моральных вопросов, стоящих перед человеком в преддверии Нового времени. Наконец, птицы Сирий и Алконост — персонажи средневековых духовных стихов, помещенные в Раю, — такая же примета распространения книжной культуры, как и развернутая композиция с мучением пьяницы в нижнем регистре (стоит вспомнить переводной текст «Всепьянейшая Литургия» и подобные ему).

Проникновение светской культуры сказалось и на изображении пророка Даниила с ангелом: здесь нарушен иератический масштаб, а в сдержанных жестах персонажей уже не так явно звучит тон божественного откровения.

Порывистый и темпераментный рисунок, активное использование киновари как отсвета пламени в контурах, клубящиеся белильные облака и выразительная свобода эмоциональной характеристики наполняют памятник неподдельным чувством, свойственным времени «нового воцерковления» [23, с. 428] религиозного искусства.

10. **Неизвестный художник.**  
**Страшный Суд.**

Кон. XVII в.

Дерево, левкас, темпера.

168 x 151.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин



**Особенности храмовой деревянной скульптуры в коллекции РГОХМ**

Значительную группу в коллекции религиозного искусства музея составляют памятники деревянной скульптуры Рязанской области. В нее входят коллекция Царских врат, украшенных

деревянной резьбой, и храмовые скульптуры XVIII–XIX веков. Самым древним произведением этой группы можно считать Царские врата XVII века (рис. 11), поступившие в музей из епархиального древлехранилища [6, с. 69]. Лаконичность и сдержанность их формы подчеркивают прихотливый

характер растительного орнамента, выполненного в технике плоской глухой резьбы. Декоративный эффект усиливался цветовой гаммой росписи синим и красным колером с введением сусального серебра, но в современном состоянии памятника это лишь угадывается — так сильно пострадал его красочный слой. В середниках изящных ковчегов помещались миниатюрные клейма с изображениями Евангелистов и сценой Благовещения; на сегодняшний день из шести сохранилось лишь одно верхнее правое клеймо, три оставшихся утрачены и заменены новоделами в 1970-е годы [6, с. 69].

В ряду памятников XVIII века особый интерес представляют Царские врата (рис. 12), поступившие в коллекцию краеведческого музея до 1938 года из неизвестного источника [6, с. 73]. В их композиции вместо привычного изображения Евангелистов центральное место занимает иконография Тайной вечери, а сцена Благовещения помещена в миниатюрный медальон в верхней части врат. Такая замена иконографии — явление редкое, но отнюдь не единичное в русском искусстве. В новгородских Царских вратах XV века (ГТГ) сцена Евхаристии помещается в верхнем регистре, «опускаясь» из надвратной сени [24, с. 114]; подобные памятники на протяжении XVI столетия встречаются в Архангельске (Государственный Русский музей, далее — ГРМ) и Новгороде (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, далее — ЦМиАР; ГТГ).

Появлением Тайной вечери в скульптурном декоре Царских врат отмечено искусство Поволжья и Твери XVIII века (Тверской государственный объединенный музей, далее — ТГОМ; Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, далее — ВГМЗ); круг этих памятников, включая и рязанский, демонстрирует проникновение барочных тенденций в провинциальное храмовое искусство. В темпераментной пластике рельефа, переходящего в круглую скульптуру, в подчеркнуто-декоративном колористическом решении с введением большого количества золочения, в выразительности жестов персонажей чувствуется взволнованность искусства Нового времени. И хотя барочные тенденции впоследствии займут прочное место в декоративном убранстве храмов, интерес к подобной иконографической схеме уже к началу XIX века будет утрачен.

Значительная группа произведений полихромной скульптуры в коллекции музея происходит из уже упомянутого Никольского храма села Пушкири Михайловского района [6, с. 69–71]. Самый ранний из них — образ Николы Можайского XVII века. Лаконичная и цельная фигура святого не лишена некоторой лиричности, читающейся в округлых абрисах плеч и крыльев фелони,

декорированной тонким серебряным орнаментом; лик, напротив, трактован подчеркнуто схематично — упрощенность его черт усиливает светотеневые эффекты, сообщая образу предельную выразительность.

В поясном изображении Богоматери с Младенцем XVIII века (рис. 13) пластический контраст также играет большую роль. Нежность и мягкость округлого лица Марии, деликатность моделировки его рельефа, струящиеся линии складок облачения сопоставлены здесь с архаично огрубленной фигурой Младенца. В его крупных руках, нарочито неклассических пропорциях лика угадывается отзвук романского искусства. Такие скульптурные образы Богоматери — редкое явление в русской деревянной пластике, а убедительность контраста между женственным спокойствием Богородицы и напряженным, порывистым движением Христа делает этот памятник одним из заметных явлений в искусстве этого времени.

Не менее последователен в исследовании глубины образа и неизвестный мастер, создавший скульптуру «Христос в темнице» XIX века (рис. 14). Скульптура была предназначена для постановки в нишу, однако в ней заметен намек на эффект кругового обхода: беспокойное движение складок багряницы, подробность моделировки мышц и сломов формы верхней части фигуры, выразительность черт страдающего лика превозмогает каноническую отрешенность, характерную для изображений подобного типа. Рогоз — «символ смертной печали» — в руке Христа, отсутствие «уз» или следов от них в сочетании с общими интонациями глубокой скорби формируют образ, воплощающий обобщенную идею страдания за человеческий род «Нового Адама», характерную скорее изводу «Скорбящий Спаситель» («Сострадание») [25, с. 196]. Особенно ярко эти черты заметны в сравнении с другим памятником XIX века этой иконографии — скульптурой, происходящей из церкви села Которово Касимовского района [6, с. 74]. Здесь при всей реалистичности трактовки общая напряженность образа, лентообразные утраты левкаса на щиколотках (следы от несохранившихся «уз») и замена багряницы на лаконичное препоясание характеризуют скульптуру «Христос в темнице», предназначавшуюся для постановки слева от Царских врат [25, с. 194].

#### **Старообрядческие образы в меднолитой пластике**

В коллекции Рязанского художественного музея представлены также образцы медного литья, особенно распространившегося в России со второй половины XVII века. Сравнительная простота изготовления, мобильность этого вида искусства обусловили его востребованность

11. **Неизвестный художник.**

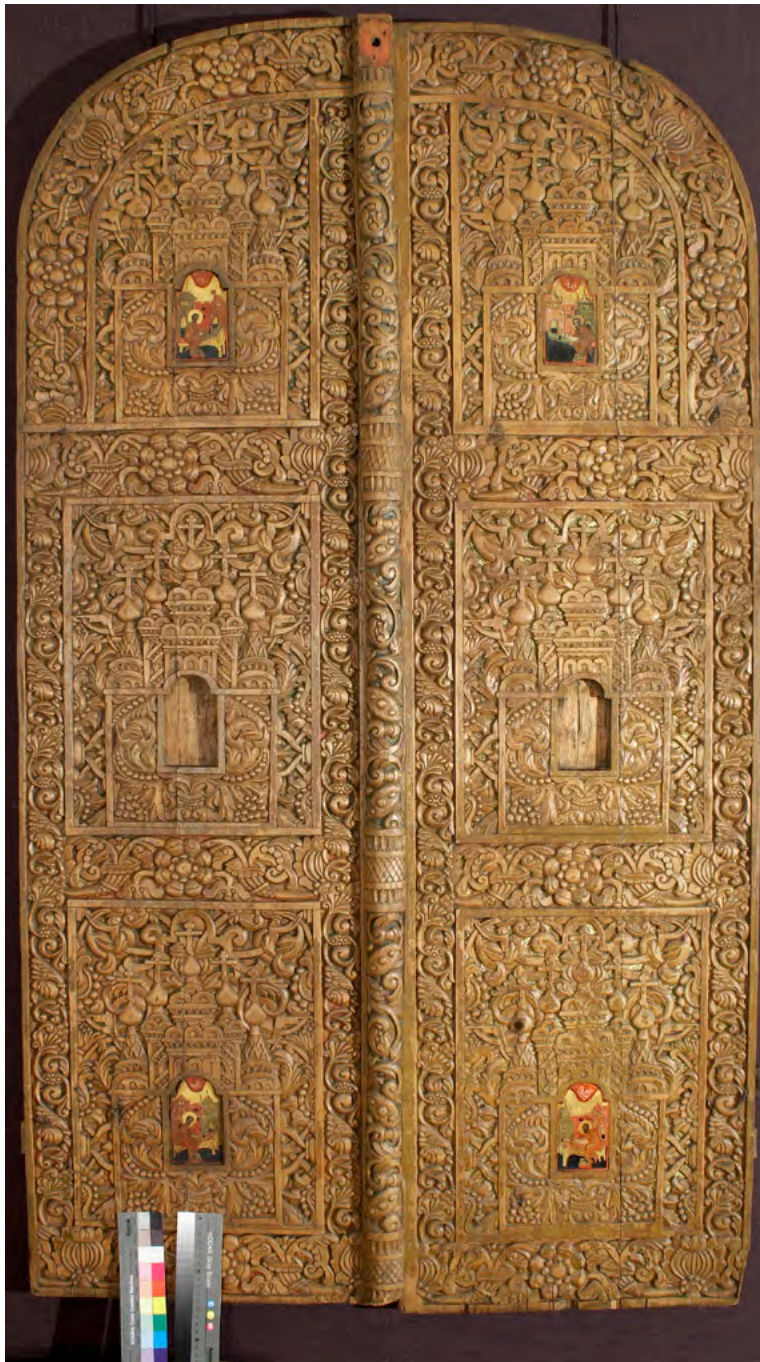
**Царские врата.**

XVII в.

Дерево, левкас, темпера, резьба, золочение.

169 x 97,6.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото: А.Н. Павлушин



12. **Неизвестный художник.**

**Царские врата.**

XVIII в.

Дерево, левкас, темпера, резьба, золочение.

200 x 93.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото: А.Н. Павлушин



прежде всего в старообрядческой среде. Хронологические рамки этой части коллекции сосредоточены в пределах XVIII–XIX веков; редкое исключение — кресты-энкалпионы, датированные XVI веком. Среди нательных икон особый интерес представляет старообрядческий образок Никиты-бесогона XVIII века, решенный в условной манере. Характерное для подобных памятников предельное упрощение иконографии обусловило пластическую выразительность произведения, а сюжет, распространенный в старообрядческой среде, указывает на его бытование в качестве предмета личного благочестия.

Характерное для старообрядческой среды пристрастие к нательным образам Богородицы также нашло отражение в коллекции музея: «Богоматерь всех скорбящих Радость» XIX века

(рис. 15) — памятник металлопластики, отличающийся известной долей подробности в трактовке деталей и активным введением орнамента. Той же миниатюрностью и подробностью повествования отмечен складень с двенадцатыми праздниками, включающий и композицию «Сопрестолie» в килевидном завершении.

Среди меднолитых складней в коллекции музея представлен поморский складень-«девятка» XIX века (рис. 16), тип которого происходит из Выго-Лексинской обители, после раскола считавшей себя преемницей Соловецкого монастыря. Кроме традиционных образов Иисуса Христа, Богородицы, Иоанна Предтечи, на «девятках» были представлены ангел-хранитель и святитель Николай — покровители Выговского монастыря, а также тесно связанные с Соловецким



**13. Неизвестный художник.**

**Богоматерь с Младенцем.**

XVIII в.

Дерево, резьба, роспись.

96 x 55,5 x 13.

Рязанский  
государственный  
областной

художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

**14. Неизвестный художник.**

**Христос в темнице.**

Дерево, резьба, роспись.

114 x 38 x 20.

Рязанский  
государственный  
областной

художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

монастырем преподобные Зосима и Савватий Соловецкие и митрополит Филипп [26]. Появление таких памятников на рязанской земле вполне закономерно: в районе села Путятино в XIX веке существовала крупная община поморского согласия [27, с. 4] (существует она и сейчас — в селах Александрово и Александровские выселки).

Сиволико-догматический образ «Спас Благое молчание» («Ангел Великого Совета») в коллекции музея представлен в металлопластике конца XIX века небольшой иконой с избранными святыми, дейсисом и ангелом-хранителем на полях (рис. 17). Введение цветных паст, подробная разработка орнаментов сообщают образу особое декоративное звучание.

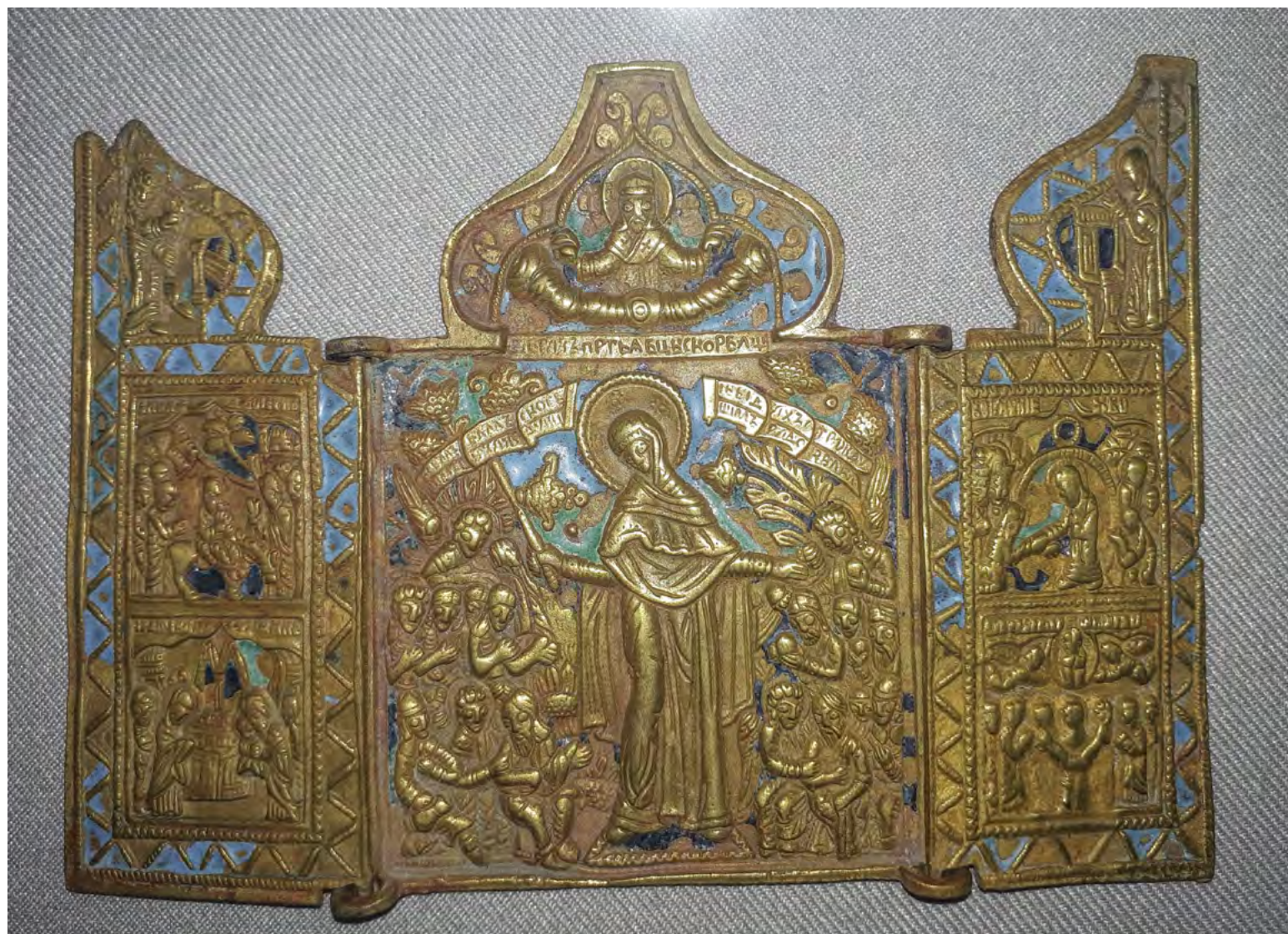
**Выводы**

Предлагаемый обзор памятников не претендует на исчерпывающий анализ коллекции

религиозного искусства музея. Тем не менее в образном строе рассмотренных предметов прослеживаются две основные тенденции в развитии религиозного искусства региона: образы, предназначенные для знаковых храмов области, демонстрируют набор приемов, характерных для передового искусства своего времени; в среде произведений «народного» толка большая свобода мастеров в трактовке сакральных образов рождает специфически выразительные, пластически насыщенные произведения. И если в комплексе памятников XVI века разделение тенденций прослеживается с максимальной ясностью, то уже в XVII столетии проникновение черт светской культуры сказывается и на характере образов из самых дальних уголков губернии; наконец, в памятниках Синодального периода «новое воцерковление» религиозного искусства с его

15. **Неизвестный художник.**  
**Складень**  
**«Богоматерь Всех скорбящих радость».**

XIX в.  
Медь, литье, эмаль.  
10,2 x 14,2 x 0,1.  
Рязанский государственный художественный музей им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото: А.Н. Павлушин



16. **Неизвестный художник.** **Складень**  
**трехстворчатый**  
**«Деисус».**

XIX в.  
Медь, литье, эмаль.  
10 x 14 x 0,1.  
Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото: А.Н. Павлушин



увлечением реалистическими тенденциями проникает и в самый архаичный его пласт — храмовую скульптуру. Параллельно существующая древлеправославная традиция демонстрирует устойчивость в сохранении традиционного изобразительного языка.

Влияние региональных иконописных традиций России, ясно читаемое в отборе предметов коллекции, в сочетании с особенностями местного заказа сформировало на рязанской земле хотя и многоликую, но безусловно узнаваемую визуальную культуру.



**17. Неизвестный художник.**  
**Спас Благое молчание.**  
XIX в.  
Медный сплав,  
литье, эмаль.  
14,3 x 12,3 x 0,4.  
Рязанский  
государственный  
областной  
художественный музей  
им. И.П. Пожалостина.  
Автор фото:  
А.Н. Павлушин

**Список источников**

1. Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М.: Искусство, 1983. 45 с.
2. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М.: Наука, 1976. 392 с.
3. Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. 338 с.
4. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 285 с.
5. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л.: Аврора, 1971. 128 с.
6. Искусство Рязанских земель : альбом-каталог / ред. Л.Г. Бакушева. М.: Сорек, 1993. 158 с.
7. Рязанский областной художественный музей. Русское искусство XV – начала XX века. Живопись, скульптура, графика : каталог / сост. Т.П. Щеглова. Л.: Художник РСФСР, 1982. 256 с.
8. Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина : альбом / сост. И.Н. Денисова, С.Н. Есенина, Н.В. Павлова. Рязань: ПРИЗ, 2011. 272 с.
9. Филатов С.В. Икона «Лоратный архангел Михаил с Чудом в Хонех» из Рязанского областного художественного музея // Сообщения ВЦНИЛКР. 1972. № 28. С. 211–213.
10. Клокова Г.С. Итоги экспедиций 1976–1979 годов в Рязань и Рязанскую область // Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства : сб. науч. трудов / отв. ред. А.П. Владимиров. М.: ВХНРЦ, 1984. С. 37–38.
11. Второе дыхание. Реставрация в музее за последние десять лет. Живопись, графика : каталог выставки / сост. С.Н. Есенина. Рязань: РГОХМ им. И.П. Пожалостина, 2013. 64 с.
12. Вагнер Г.К. Рязань. М.: Искусство, 1971. 40 с.
13. Рязань. Памятники архитектуры и искусства : альбом / сост. Е.В. Михайловский. М.: Советская Россия, 1985. 306 с.
14. Иконы Рязани : в 2 т. / сост. С.Н. Есенина. М.: Северный паломник, 2021.
15. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 538 с.
16. Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний : каталог / сост.: Н.В. Задорожный, И.А. Шалина, Л.М. Евсеева; науч. ред. И.А. Шалина. М.: Благотворительный фонд «Частный музей Русской иконы», 2009. 592 с.
17. Вагнер Г.К. Деревянный барельеф из с. Путятино Рязанской области // Краткие сообщения института истории материальной культуры (КСИИМК). 1959. Вып. 77. С. 100–14.
18. Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 133. С. 164–175.
19. Филатов С.В. Две иконы Давида Сираха // Памятники культуры. Новые открытия: письменность, искусство, археология : ежегодник. Л.: Наука, 1983. С. 222–229.
20. Сказание о граде Свияжске / отв. ред. Т.Л. Карпова, сост. Т.Е. Самойлова. М.: [б. и.], 2018. 256 с.
21. Пуцко В.Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / ред. Н.С. Владимирская и др. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 218–235.
22. Брюсова В.Г. Композиция «Новозаветной Троицы» в стенописи Успенского собора (к вопросу о содержании наружных росписей) // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / отв. ред. Э.С. Смирнова. М.: Наука, 1985. С. 87–99.
23. Бусева-Давыдова И.Л. Архитектура XVII века // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века / ред. В.В. Бычков. М.: Ладомир, 1996. С. 426–457.
24. Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 1: XI – начало XVI века. М.: Искусство, 1963. 394 с.
25. Рындина А.В. «Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 188–203. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.019>.
26. Фёдорова Н.С. Поморское медное художественное литье в собрании Выборгского объединенного музея-заповедника // Кижский вестник. Выпуск 19 : сборник статей / науч. ред.: М.Г. Бабалык, И.В. Мельников. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2021. С. 316–323.
27. Савинцев В.А. Старообрядческие моленные и храмы на территории Рязанской епархии (XIX–XX веков) // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2018. № 2 (59). С. 18–26.

## References

1. Maslenitsyn, S.I. (1983) *Yaroslavl icon painting*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Smirnova, E.S. (1970) *Painting of Novgorod the Great: middle 13th – early 15th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Bryusova, V.G. (1984) *Russian painting of the 17th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Wagner, G.K. (1987) *Canon and style in Old Russian art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Rybakov, B.A. (1971) *Russian applied art of the 10th–13th centuries*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
6. Bakusheva, L.G. (ed.) (1993) *Art of the Ryazan lands*. Moscow: Sorek. (In Russ.)
7. Scheglova, T.P. (comp.) (1982) *Ryazan Regional Art Museum. Russian art of the 15th – early 20th centuries. Painting, sculpture, graphics* [Catalogue]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
8. Denisova, I.N., Yesenina, S.N. and Pavlova, N.V. (comps.) (2011) *Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin*. Ryazan: PRIZE. (In Russ.)
9. Filatov, S.V. (1972) 'Icon "Lorate Archangel Michael with the Miracle in Khoneh" from the Ryazan Regional Art Museum', *Soobshcheniya VTSNILKR = Messages of the All-Union Central research laboratory for conservation and restoration of museum and art values*, (28), pp. 211–213. (In Russ.)
10. Klokova, G.S. (1984) 'Results of expeditions of 1976–1979 to Ryazan and the Ryazan region', in Vladimirov, A.P. (ed.) *Questions of research, conservation and restoration of works of art*. Moscow: VKhNRTS, pp. 37–38. (In Russ.)
11. Yesenina, S.N. (comp.) (2013) *Second wind. Restoration in the museum over the past ten years. Painting, graphics. Ryazan*: Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin. (In Russ.)
12. Wagner, G.K. (1971) *Ryazan*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Mikhailovsky, E.V. (comp.) (1985) *Ryazan. Monuments of architecture and art*. Moscow: Sovetskaya Rossiya. (In Russ.)
14. Yesenina, S.N. (comp.) (2021) *Icons of Ryazan*, in 2 volumes. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
15. Lazarev, V.N. (2000) *Russian icon painting from its origins to the beginning of the 16th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
16. Zadorozhny, N.V., Shalina, I.A. and Evseeva, L.M. (eds.) (2009) *Masterpieces of Russian icon painting of the 14th–16th centuries from private collections*. Moscow: Charitable Foundation "Private Museum of the Russian Icons". (In Russ.)
17. Wagner, G.K. (1959) 'Wooden bas-relief from the village of Putyatino, Ryazan region', *Kratkiye soobshcheniya instituta istorii material'noy kul'tury (KSIIMK) = Brief Communications on Papers and Field Research from the Institute for the History of Material Culture (KSIIMK)*, (77), pp. 100–14. (In Russ.)
18. Tychinskaya, P.A. (2012) 'The oldest images of the Archangel Michael — the warlord of the terrible forces', *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena = Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (133), pp. 164–175. (In Russ.)
19. Filatov, S.V. (1983) 'Two icons of David Sirach', in *Monuments of culture. New discoveries*. Leningrad: Nauka, pp. 222–229. (In Russ.)
20. Karpova, T.L. (ed.) (2018) *The Legend of the City of Sviyazhsk*. Moscow: s.n. (In Russ.)
21. Putsko, V.G. (1999) "'Four-part" icon of the Annunciation Cathedral and "Latin wisdom" in Russian painting of the 16th century', in Vladimirovskaya, N.S. (ed.) *Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research*. Moscow: State Historical and Cultural Museum-Reserve "Moscow Kremlin", pp. 218–235. (In Russ.)
22. Bryusova, V.G. (1985) 'Composition of the "New Testament Trinity" in the murals of the Assumption Cathedral (on the issue of the content of external paintings)', in Smirnova, E.S. (ed.) *Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research*. Moscow: Nauka, pp. 87–99. (In Russ.)
23. Buseva-Davydova, I.L. (1996) 'Architecture of the 17th century', in Bychkov, V.V. (ed.) *Artistic and aesthetic culture of Ancient Rus' of the 11th–17th centuries*. Moscow: Ladomir, pp. 426–457. (In Russ.)
24. Antonova, V.I. and Mnyova, N.E. (1963) *Catalogue of Old Russian painting of the 11th – early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification*, in 2 volumes. Vol. 1: 11th – early 16th century. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
25. Ryndina, A.V. (2022) 'Grieving Saviour in Russian carvings of the 18th–19th centuries: moving from traditions to new solutions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 188–203. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.019. (In Russ.)
26. Fedorova, N.S. (2021) 'Pomeranian copper art casting in the collection of the Vyborg United Museum-Reserve', in Babalyk, M.G. and Melnikov, I.V. (eds.) *Kizhi Bulletin*, issue 19. Petrozavodsk: Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, pp. 316–323. (In Russ.)

27. Savintsev, V.A. (2018) 'Old Believers' chapels and cathedrals in the territory of the Ryazan eparchy (the 19th–20th centuries)', *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Yesenina = The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*, (2), pp. 18–26. (In Russ.)

#### **Информация об авторе**

*Зайцева Мария Владимировна, старший научный сотрудник экспозиционно-выставочного отдела, Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина, Рязань, Российская Федерация, serious.mia@yandex.ru.*

#### **Information about the author**

*Maria Vladimirovna Zaitseva, Senior Researcher, Exhibition Department, Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, Ryazan, Russian Federation, serious.mia@yandex.ru.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 05.10.2023; одобрена после рецензирования 20.11.2023; принята к публикации 22.11.2023.*

*The article was received by the editorial board on 05 October 2023; approved after reviewing on 20 November 2023; accepted for publication on 22 November 2023.*



Научная статья  
УДК 75.046  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.005

## Сибирская народная икона: опыт изучения частной коллекции



Ковалёв Андрей Владимирович

*Индивидуальный предприниматель, Новосибирск, Российская Федерация*  
kav001@bk.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается коллекция сибирских икон так называемого сузунского письма из частного собрания Андрея Владимировича Ковалёва с целью ввести ее в научный оборот, а также выявить некоторые характерные особенности икон, проанализировать систему средств художественной выразительности, вписать произведения в общий контекст сибирского иконописного искусства. Исследование значимо как для лучшего понимания феномена сибирской иконы, так и для выявления близких по стилистике произведений других иконописцев. В настоящее время в собрании находится 47 икон. В ряду многофигурных образов — иконы «Огненное восхождение пророка Илии», «Благовещение Богородицы», «Распятие Христа», «Святые Модест и Власий», «Святые мученики Кирик и Улита». Среди однофигурных икон широкое распространение получили образы: «Николай Чудотворец», «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Знамение», «Богоматерь Одигитрия», «Святой Архангел Михаил Воевода», «Святая мученица Екатерина», «Георгий Победоносец». В результате сравнительного анализа ряда произведений выделены общие стилистические черты: иконы лишены мелких деталей, им присущи лаконичность образов, использование темного фона, общие черты в изображении образа Христа в абрисе лица, в написании крестчатого нимба.

**Ключевые слова:** сибирская икона, сузунская икона, коллекция иконописи, частная коллекция Андрея Ковалёва

**Для цитирования:** Ковалёв А.В. Сибирская народная икона: опыт изучения частной коллекции // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 92–111.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1054>.

Original article

## Siberian folk icons: the experience of researching a private collection

Andrey V. Kovalev

*Individual entrepreneur, Novosibirsk, Russian Federation*  
kav001@bk.ru

**Abstract.** The article analyses the collection of Siberian icons from the private collection of Andrey V. Kovalev, known as Suzun painting. Its aims include introducing the collection into scientific circulation, identifying characteristic features of the icons, examining the means of artistic expression, and situating the works within the broader context of Siberian icon painting. The study holds significance for comprehending the Siberian icon phenomenon and identifying styles akin to other icon painters. The collection presently comprises 47 icons. Among the multi-figure images are the icons “The Fiery Ascent of the Prophet Elijah”, “Annunciation of the Mother of God”, “The Crucifixion of Christ”, “Saints Modest and Vlasius”, “The Holy Martyrs Kirik and Ulita”. Among the single-figure icons the following images are widespread: “St. Nicholas the Wonderworker”, “The Saviour of the Uncrowned”, “Our Lady of the Sign”, “Our Lady of the Hodegetria”, “St. Michael the Archangel”, “St. Catherine the Martyr” and “St. George the Victorious”. As a result of comparative analysis of a number of works, common stylistic features were identified: the icons are devoid of small details, they are characterised by laconic images, the use of dark backgrounds, common features in the depiction of the image of Christ in the outline of the face, in the writing of the cross halo.

**Keywords:** Siberian icon, Suzun icon, icon painting collection, private collection of Andrey Kovalev

**For citation:** Kovalev, A.V. (2023) ‘Siberian folk icons: the experience of researching a private collection’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 92–111. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1054>. (In Russ.)

### Введение

Настоящая статья ставит своей главной целью ввести в научный оборот уже значительную коллекцию сибирских икон, которые, скорее всего, были исполнены в конце XIX — первой трети XX века. Они поступали в наше собрание из разных источников и чаще всего в весьма сложном состоянии. Благодаря опыту профессиональных реставраторов удалось остановить процесс деградации, зафиксировать и в определенном смысле вернуть им первоначальный вид. Эти усилия подтвердили первоначальное предположение, что мы имеем дело с большим пластом духовной и художественной культуры, которая была значительно распространена в Юго-Западной Сибири.

Надо сказать, что собирание народных, как их зачастую называют, сибирских икон стало

естественным продолжением формирования ныне уже значительной нашей коллекции сибирского искусства. В поисках истоков регионального искусства обращение к самобытной крестьянской иконе было логичным шагом. Им сейчас уделяют внимание многие государственные и негосударственные художественные галереи. В процессе коллекционирования не только приобретаются иконы, но и часто ведутся реставрационные и исследовательские работы, иконы публикуются в различных изданиях, выпускаются масштабные альбомы, проводятся выставки [1; 2; 3].

Представляя коллекцию, хотелось бы не только познакомить с ней специалистов и любителей искусства, но и постараться выявить некоторые характерные особенности икон,

попробовать вписать их в общий контекст сибирского иконописного творчества, что мы считаем одной из важных задач.

Надо сказать, что основания теоретико-искусствоведческого анализа этого обширного, как выяснилось, пласта художественной культуры уже успешно заложены. Большой вклад в это внесли ряд искусствоведов. Так, Н.Г. Велижанина подробно рассмотрела народную икону Новосибирской области и в том числе писала об иконописце из села Сузун Иване Васильевиче Крестьянникове (Крестьяннинове) [4]<sup>1</sup>. Т.В. Прохорова и В.В. Борисов рассматривают историю изучения и новые материалы по сузунской иконе [5]. Т.А. Бычкова в своей статье рассмотрела иконописцев бийских мастерских конца XIX – начала XX столетия и высказала интересную идею о том, что часть так называемых сузунских икон могла быть выполнена бийскими иконописцами и среди произведений могут быть обнаружены принадлежащие кисти одного из первых профессиональных художников Алтая Г.И. Гуркина [6]. Сотрудником Государственного художественного музея Алтайского края Л.Г. Красноцветовой удалось открыть имя одного из иконописцев из села Залесово Викулы Фёдоровича Былькина [7], данное исследование было продолжено Е.В. Школиной [8; 9].

Очевидно, что дальнейшее изучение коллекций икон в собраниях государственных музеев Барнаула, Бийска, Новокузнецка, Новосибирска, Томска и других городов поможет лучше понять сам феномен сибирской иконы и, безусловно, выявить близкие по стилистике произведения других иконописцев.

#### **«Сузунская икона»: история и ключевые атрибуты**

Изучение собранной коллекции, трудов искусствоведов, знакомство с музейными собраниями икон в Сибири позволяет сделать предварительный вывод о том, что существовало несколько крупных центров, мастерских, в которых создавались те или иные иконописные образы. Поэтому термин «сузунская икона», хотя и прижился и определяет круг памятников культуры, но, видимо, не точен — под этим термином зачастую понимаются иконы, возникшие, например, в Бийске или других городах. Поэтому наиболее вероятна версия полицентричного происхождения сибирских икон — в них обнаруживаются как общие стилистические черты, так и особенности, характерные, предположительно, для того или иного мастера или иконописной мастерской.

Некоторые исследователи всё же выделяют общие черты, которые присущи сузунской манере письма. Так, Т.Б. Емельянова, исследуя сузунскую икону, пишет, что в первую очередь следует обратить внимание на основу иконы — «это ровная и хорошо обработанная сосновая доска с толстыми, около одного сантиметра, торцевыми шпонками в виде трапеции. Причиной идеальной обработки досок, которые сохранили свою форму несмотря на возраст, мог быть заводской, промышленный характер ее обработки. <...> Второй отличительной чертой сузунской иконы является ее цветовая гамма. Традиционными колорами, которые использовали местные художники, были: терракотово-красный, оливковый, черный, желтый, синий, белый и коричневый, “причем заметно преобладание оливкового и красного, которые часто использовались, также и в цвете опуши”<sup>2</sup>. Сюжетная линия, которую чаще всего выбирали иконописцы, также была ограничена. Самый распространенный образ — это “Архангел Михаил грозных сил воевода”. <...> Не менее важны были образы Спасителя (Господь Вседержитель и Спас Нерукотворный): простонародны, отличаются мягкостью и душевностью трактовки. <...> Распространенным образом Богоматери чаще были Одигитрия, Знамение, но особенно почитали на сузунской земле икону Божией Матери “Неопалимая Купина” как сильный и глубокий образ иконы от пожара. <...> Отдельную группу составляли почитаемые избранные Святые. Очень часто изображали сузунские мастера Николая Чудотворца, который является покровителем странствующих. Святую Екатерину, покровительницу женщин, молили о скором и удачном замужестве, здоровых и крепких детях. Георгий, Кирик и Улита — также часто изображаемые святы в Сузуне. Важной и отличительной особенностью сузунских икон среди других местных центров является их каноничность, строгое следование традициям древней живописи, а также наличие признаков “древлеправославной веры” — титулы Спасителя, двоеперстия, восьмиконечного креста и ряда других, что, безусловно, связывает их со старообрядческой средой. <...> Таким образом, высококачественная доска для иконы, скудность красок, своеобразие сюжетной линии и черты старообрядческой веры — это основные характеристики сузунской манеры письма» [10, с. 276–277].

Постараемся в описании и анализе некоторых наиболее важных, по нашему мнению, образов в первую очередь остановиться на иконографических и художественно-стилистических чертах.

<sup>1</sup> См. также: Велижанина Н.Г. Небесные всадники. Сибирская народная иконопись и мировые мифологические традиции // Сибирские огни. 2001. № 5. С. 210–218. URL: <http://сибирскиеогни.pdf/content/nebesnye-vsadniki-0> (дата обращения 17.11.2023).

<sup>2</sup> Чернов М. Сузунская икона // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 10. С. 12.

1. Икона  
«Благовещение  
Пресвятой  
Богородицы».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

27 x 22,5.

Собрание А.В. Ковалёва





2. Икона

«Распятие Христа».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

31,5 x 27.

Собрание А.В. Ковалёва

**Общая характеристика коллекции икон  
А.В. Ковалёва**

В настоящее время в нашем собрании находится 47 икон. Поскольку по времени они принадлежат фактически одному периоду,

то наиболее перспективной представляется их дифференциация не по хронологическому, а по иконографическому признаку и по системе средств художественной выразительности.

3. Икона

«Огненное восхождение пророка Или».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

35 x 29,5.

Собрание А.В. Ковалёва



Остановимся сначала на многофигурных образах. К ним относятся: «Огненное восхождение пророка Или», «Благовещение Богородицы» (рис. 1), «Распятие Христа» (рис. 2), «Святые Модест и Власий», «Святые мученики Кирик и Улита».

Рассмотрим икону «Огненное восхождение пророка Или» (рис. 3). Пророк Илия занимает особое место среди других ветхозаветных пророков в христианском мире. Источником информации об этом святом являются книги Ветхого

Завета, а именно Третья и Четвертая книги Царств. На Руси пророк Илия почитался как святой-громовержец, к которому обращались с молитвами о благоприятной погоде или о дожде. Ильин день был одним из самых значимых праздников народного календаря, в который устраивались крестные ходы, проводилось освящение воды, к святому обращались и в случае стихийных бедствий. Вероятно, именно поэтому иконография «Огненное восхождение пророка Илии» получила такое широкое распространение. «Пророку Илье на Руси было посвящено огромное количество храмов, приделов и часовен; иконы с его изображением были практически в каждом доме, включая и жилища беднейших крестьян. Соответственно, большое количество образов Ильи, в первую очередь — извода с его огненным вознесением, как наиболее типичного и распространенного, встречается именно в народной иконе» [11, с. 33].

В нижней части иконы изображены пророк Илия и его ученик Елисей, между ними река Иордан. Над Ильёй кружит ворон, который по легенде спас его от голодной смерти, когда пророк жил в пустыне. Возле Ильи — своеобразно написанные иконные горки, символизирующие духовное восхождение пророка. Вверху в огненном облаке изображена колесница, запряженная крылатыми лошадьми, на которой Илья покидает землю и сбрасывает свою милость (плащ мехом наружу, который изготавливали из шкуры овцы, считается, что в древности его носили пророки) Елисею. В иконе словно представлены два мира — мир горный, в который устремляется пророк, и мир дольний, где он еще на земле с Елисеем. Пространство иконы предельно лаконично, на ней нет лишних, второстепенных деталей, это сосредоточивает взгляд зрителя на главном действии. Способствуют этому и цветовые пятна: желтые, красные и белые, они расположены на темном фоне так, чтобы выделить главных действующих лиц. На лик пророка Илии иконописец положил оживки, мазки белого цвета, которые символизируют преисполненность пророка Фаворским светом и придают образу убедительность и силу.

«Святые Модест и Власий» (рис. 4) считались на Руси покровителями домашнего скота. На иконе они изображены крупно, в полный рост, с Евангелиями в руках. Над ними в облаке написана оплечная фигура Христа. Фон иконы, как и в предыдущем сюжете, написан темной краской, нет ни пейзажа, ни горок, но святые изображены стоящими на земле, что подчеркивает их земное происхождение. Можно заметить, что икона обладает высокой художественной выразительностью. Тщательно проработаны лики святых,

их одеяния выполнены по канону. Крупные светлые пятна выделяют Модеста и Власия и, контрастируя с темным фоном, как бы приближают к зрителю.

Икона «Святые мученики Кирик и Улита» (рис. 5) была широко распространена в старообрядческой среде. Написана также предельно лаконично, на ней две фигуры — Кирик и Улита (Иулита), которые приняли мученическую смерть во времена жестоких гонений на христиан. Им молились о благополучии в семье и выздоровлении детей. Женщины обращались к Иулитте о помощи в горе, скорби и печали. Фигуры изображены немного справа, слева же церковь и вверху лик Христа, которому они молятся.

Среди однофигурных икон широкое распространение получили образы: «Николай Чудотворец», «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Знамение», «Богоматерь Одигитрия», «Святой Архангел Михаил Воевода», «Святая мученица Екатерина», «Георгий Победоносец».

Образы Богоматери в коллекции представлены в двух иконографических изводах — «Богоматерь Знамение» (рис. 6) и «Богоматерь Казанская» (рис. 7). На обеих иконах Богоматерь изображена в алом мафории, который дан локальным цветом, без светотеневой моделировки. На изображении нет также и восьмиконечных звезд, которые обычно изображаются на челе и плечах Богоматери, как знак ее Вечного Девства — до, во время и после Рождества Христова. На нимбе Христа в иконе «Богоматерь Знамения» также нет обозначения креста и монограмм, на другой иконе красочный слой на нимбе настолько поврежден, что нельзя сказать, было ли там какое-то обозначение. Фон иконы темный.

Распространенным образом в сибирской иконописи является изображение Архангела Михаила Архистратига (рис. 8, 9), который считается в христианстве защитником верующих, а также покровителем русского воинства. В «среднерусском» варианте иконографии дан «образ красноликого архангела, летящего на красном крылатом коне. В верхней части композиции в облачных сегментах изображаются престол и медальон со Спасом Эммануилом. Архангел облачен в доспехи, на голове — венец, в руках он держит книгу, крест, кадило и копье, которым попирает сатану, лежащего под ногами коня. Руки архангела расставлены в стороны, между ними изображается радуга, у его уст — труба, у ног — клубящееся облако»<sup>3</sup>.

Одним из основных типов изображения Христа является его Нерукотворный Образ, или Святой Убрус. По преданию убрус, или плат, с изображением Христа появляется еще при Его жизни. Эти изводы представляют собой изображение лика

<sup>3</sup> Белик Ж.Г., Савченко Е.С. Архангел Михаил грозных сил воевода // Иконы России [сайт проекта ГИВЦ Минкультуры России]. URL: <http://www.iconrussia.ru/iconography/1513/> (дата обращения: 15.11.2023).

## 4. Икона

«Святые Модест  
и Власий».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

30 x 27.

Собрание А.В. Ковалёва



Христа в возрасте Тайной вечери в окружении крестчатого нимба на плате квадратной формы или на керамических плитах. В византийской традиции волосы Христа симметрично расчесаны на обе стороны, а мягкая борода на конце разделяется на две пряди. Позднее в русской иконографии

появляется «Спас Мокрая Борода», который отличается тем, что борода приобретает клинообразную форму [12]. В иконах «Спас Нерукотворный» из данного собрания мы наблюдаем византийскую традицию изображения. На первой иконе Христос дан на убрусе, который поддерживают



5. Икона  
«Святые мученики  
Кирик и Улита».  
Конец XIX – начало XX в.  
Сузун.  
Темпера.  
31 x 26,5.  
Собрание А.В. Ковалёва

за верхние концы два ангела. Во втором варианте иконы «Спас Нерукотворный» на черном фоне изображен белый убрus, складки которого акцентированы красными мазками.

Сравнение двух икон позволяет заметить много важных особенностей. Очевидно, что первая из них (рис. 10) выполнена на высоком уровне: исполнение Лица, складок убруса, золотистого

6. Икона

«Богоматерь

Знамение».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

25,5 x 20,5.

Собрание А.В. Ковалёва



фона, фигур ангелов показывает мастерство иконописца, большой иконописный опыт.

Сравнивая иконы «Спас Нерукотворный» (рис. 10) и «Господь Вседержитель» (рис. 12),

можно заметить, что эти два образа имеют ряд общих стилистических черт. Лик на них написан очень схоже. Так, можно отметить, что линия носа здесь плавно перерастает в линию бровей и уходит



**7. Икона  
«Богоматерь  
Казанская».**

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

18 x 15.

Собрание А.В. Ковалёва

8. Икона

**«Святой Архангел  
Михаил Воевода».**

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

30,5 x 26.

Собрание А.В. Ковалёва





9. Икона

**«Святой Архангел  
Михаил Воевода».**

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

31 x 27.

Собрание А.В. Ковалёва

10. Икона

«Спас Нерукотворный».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

35 x 30.

Собрание А.В. Ковалёва





11. Икона «Спас  
Нерукотворный».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

27 x 22,5.

Собрание А.В. Ковалёва

12. Икона «Господь  
Вседержитель».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

30,5 x 26.

Собрание А.В. Ковалёва





13. Икона «Николай Чудотворец».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

49 x 37,5.

Собрание А.В. Ковалёва

14. Икона «Николай  
Чудотворец».

Конец XIX – начало XX в.

Сузун.

Темпера.

35 x 30,5.

Собрание А.В. Ковалёва



по боковым линиям, очерчивая лик и спускаясь к линии подбородка. Заметно сходство в написании губ, а также в изображении тени под нижней губой. В начертании букв на нимбах также несут черты сходства на обеих иконах. В нимбах, изображенных вокруг головы Христа, также можно отметить один и тот же прием изображения креста. Конечно, этот сравнительный стилистический анализ должен быть дополнен технологическим (химический состав красок, грунта, способ подготовки доски и т.д.), архивными изысканиями и сопоставительным анализом похожих икон из других собраний. Однако этот предварительный подход позволяет сделать не только вывод о высоком уровне исполнительского мастерства, но и предположение, что мы имеем дело с одним мастером, или с мастером и его учениками, или же мастерской, которой были присущи схожие стилистические приемы.

В плане мастерства написания обращают на себя внимание и иконы с образом «Николая Чудотворца» (рис. 13, 14). Очень хорошо прописан лик святителя, тонкой кистью тщательно дается разделка прядей бороды и волос на голове святого. Линия бровей, носа и изображение глаз на этих двух иконах очень схожи по форме с выполненными на иконе «Господь Вседержитель» (рис. 12).

Это подтверждает возможность определить их принадлежность одному мастеру или иконописной мастерской.

### Выводы

Изучение собранной коллекции икон позволяет сделать вывод, что иконописным образам из нашего собрания, с одной стороны, присущи общие стилистические черты сибирской народной иконы: лаконичность раскрытия образа, стремление к обобщению, исключение мелких деталей, темный фон икон, частое использование оливкового и красного цветов. В иконографии мастера строго следуют иконописному канону, вместе с тем заметно и стремление к упрощению в многофигурных композициях. С другой стороны, предварительный анализ позволяет выделить среди пока неизвестных иконописцев круг одаренных мастеров, обладающих серьезной профессиональной художественной подготовкой. Среди всего собрания выделяются иконы «Спас Нерукотворный» и «Господь Вседержитель». Это, в свою очередь, закладывает основания для более углубленного изучения подобных икон из других собраний. Предполагаем, что это поможет выделить круг мастеров и, возможно, откроет новые имена иконописцев.

### Список источников

1. Прохорова Т.В. Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции : дис. канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 242 с.
2. Сибирская икона / редкол.: Е.В. Байдин, С.В. Голынец, Н.Д. Зольникова, Б.Б. Овчинникова. Омск: Иртыш-92 LTD, 1999. 270 с.
3. Гришанова Т.В., Сокольская Т.Е. Сибирская икона: территория открытий // Православное искусство в современном мире : сб. материалов научно-практической конференции. Красноярск: Издательский дом «Восточная Сибирь», 2013. С. 66–75.
4. Велижанина Н.Г. К истории иконописания в Западной Сибири // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири / отв. ред. Л.М. Русакова, Н.А. Миненко. Новосибирск: Наука, 1987. С. 125–141.
5. Прохорова Т.В., Борисов В.В. Сузунская икона: история изучения и новые материалы // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние / отв. ред. Я.Е. Смирнов. М.: Северный паломник, 2023. С. 219–238.
6. Бычкова Т.А. Алтайский иконописец Г.И. Гуркин // Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 64–79. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.006>.
7. Красноцветова Л.Г. Алтайский иконописец В.Ф. Балыкин // Древнерусская традиция в культуре Урала : материалы науч.-практ. конф. (г. Челябинск, 28–30 апреля 1992 г.) / сост. Г.И. Пантелеева. Челябинск: [б. и.], 1992. С. 96–102.
8. Школина Е.В. Народный иконописец В.Ф. Балыкин: страницы биографии и творчества // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 147–150. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.33>.
9. Школина Е.В. Новые факты биографии алтайского иконописца В.Ф. Балыкина // Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 180–187. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.018>.
10. Емельянова Т.Б. Иконописный промысел в Сузуне // Этнография Западной Сибири XVIII–XX вв. и современные этнокультурные процессы : материалы региональной научно-практической конференции (г. Куйбышев Новосибирской области, 10 декабря 2019 г.) / отв. ред. И.Н. Шульгина. Куйбышев: МКУК «Музейный комплекс», 2022. С. 274–279.

11. Чернов М. «Огненное вознесение пророка Илии» в народной иконописи // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2012. № 99. С. 30–43.  
 12. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. 256 с.

### References

1. Prokhorova, T.V. (2012) *Siberian icon of the 16th–19th centuries: formation and development of the iconographic tradition*. Cand. Art sci. thesis. Novosibirsk. (In Russ.)
2. Baidin, E.V., Golynets, S.V., Zolnikova, N.D. and Ovchinnikova, B.B. (eds.) (1999) *Siberian icon*. Omsk: Irtys-92 LTD. (In Russ.)
3. Grishanova, T.V. and Sokolskaya, T.E. (2013) 'Siberian icon: territory of discoveries', in *Orthodox art in the modern world* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Eastern Siberia Publ., pp. 66–75. (In Russ.)
4. Velizhanina, N.G. (1987) 'On the history of icon painting in Western Siberia', in Rusakova, L.M. and Minenko, N.A. (eds.) *Traditional rituals and art of the Russian and indigenous peoples of Siberia*. Novosibirsk: Science, pp. 125–141. (In Russ.)
5. Prokhorova, T.V. and Borisov, V.V. (2023) 'Suzun icon: history of study and new materials', in Smirnov, Ya.E. (ed.) *Icon painting and folk crafts: their connection and mutual influence*. Moscow: Severnyy palomnik, pp. 219–238. (In Russ.)
6. Bychkova, T.A. (2022) 'Altai icon painter Grigory Gurkin', in *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 64–79. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.006. (In Russ.)
7. Krasnotsvetova, L.G. (1992) 'Altai icon painter V.F. Balykin', in Panteleeva, G.I. (comp.) *Old Russian tradition in the culture of the Urals*. Chelyabinsk: s.n., pp. 96–102. (In Russ.)
8. Shkolina, E.V. (2018) 'The people's icon painter Vikula Balykin: pages of life and creativity', *Manuscript*, (5), pp. 147–150. doi:10.30853/manuscript.2018-5.33. (In Russ.)
9. Shkolina, E.V. (2022) 'New facts of the biography of the Altai icon painter V.F. Balykin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 180–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.018. (In Russ.)
10. Emelyanova, T.B. (2022) 'Icon painting in Suzun', in Shulgina, I.N. (ed.) *Ethnography of Western Siberia in the 18th – 20th centuries and modern ethnocultural processes*. Kuibyshev: Museum Complex Publ., pp. 274–279. (In Russ.)
11. Chernov, M. (2012) 'The Fiery Ascension of the Prophet Elijah in folk iconography', *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektcionirovaniya = Antiques, art and collectibles*, (99), pp. 30–43. (In Russ.)
12. Bobrov, Yu.G. (1995) *The basics of the iconography of ancient Russian painting*. Saint Petersburg: Mithril. (In Russ.)

### Информация об авторе

Ковалёв Андрей Владимирович, почетный член Российской академии художеств, индивидуальный предприниматель, Новосибирск, Российская Федерация, kav001@bk.ru.

### Information about the author

Andrey Vladimirovich Kovalev, Honourable Member of the Russian Academy of Arts, individual entrepreneur, Novosibirsk, Russian Federation, kav001@bk.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
 The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 04.12.2023; одобрена после рецензирования 16.12.2023; принята к публикации 19.12.2023.

The article was received by the editorial board on 04 December 2023; approved after reviewing on 16 December 2023; accepted for publication on 19 December 2023.



Научная статья  
УДК 745/749:738.4+75.046  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.006

## Творчество художника-эмальера Екатерины Николаевны Вдовкиной

Мушникова Елена Анатольевна



Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация  
*mushnikova77@mail.ru*, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>

**Аннотация.** В статье рассматривается творчество художника-эмальера Екатерины Николаевны Вдовкиной. Цель статьи — дать общую характеристику творческой деятельности художницы. В задачи исследования входит кратко представить творческий путь мастера, рассмотреть этапы ее обучения эмальерному искусству, а также проанализировать основные темы и мотивы произведений. Такого рода исследование актуально как для понимания произведений художника, так и для представления о развитии современного эмальерного искусства в России в целом. Е.Н. Вдовкина — художник-эмальер во втором поколении. Ее отец Вдовкин Николай Михайлович стоял у истоков возрождения эмальерного искусства в России в 1990-е годы. Он создал свою школу эмальерного искусства в Ставропольском крае и организовал ряд международных симпозиумов по этому направлению. Е.Н. Вдовкина прошла серьезную профессиональную подготовку, работе с горячей эмалью обучалась сначала в мастерской отца, затем в филиале Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова и в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. В.И. Мухоминой (сейчас — имени А.Л. Штиглица). Художница создает как станковые работы в технике горячей эмали, так и иконы в технике горячего эмалирования для церквей и частных лиц, работает в экстерьерах и интерьерах храмовых комплексов.

**Ключевые слова:** Е.Н. Вдовкина, художник, эмальерное искусство, техника горячей эмали, иконопись

**Для цитирования:** Мушникова Е.А. Творчество художника-эмальера Екатерины Николаевны Вдовкиной // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 112–127.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1052>.

Original article

## The creativity of the enameller Ekaterina Vdovkina

Elena A. Mushnikova

*Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*  
 mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>

**Abstract.** The article examines the work of enameller Ekaterina Nikolaevna Vdovkina with the aim to give a general characterisation of the artist's creative activity. The tasks of the study include briefly presenting the creative path of the master, considering the stages of her training in enamel art, as well as analysing the main themes and motifs of the works. This kind of research is relevant both for understanding the works of the artist and for presenting the development of modern enamel art in Russia as a whole. E.N. Vdovkina is a second-generation enameller. Her father Nikolay Mikhailovich Vdovkin stood at the origins of the revival of enamel art in Russia in the 1990s. He created his own school of enamel art in the Stavropol region and organised a number of international symposiums in this field. E.N. Vdovkina underwent serious professional training; she studied working with hot enamel first in her father's workshop, then at a branch of the Abramtsevo Art-Industrial College named after V.M. Vasnetsov and at the Saint Petersburg State Academy of Art and Design. The artist creates both easel works in the technique of hot enamelling and icons for churches and private individuals, works in exteriors and interiors of temple complexes.

**Keywords:** Ekaterina Vdovkina, artist, enamelling art, hot enamel technique, icon painting

**For citation:** Mushnikova, E.A. (2023) 'The creativity of the enameller Ekaterina Vdovkina', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 112–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.006.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1052>. (In Russ.)

### Введение

Творчеством Екатерина Вдовкина начала заниматься с детства. Можно сказать, что выбор направления деятельности был для нее предопределен рождением в семье увлеченных своей профессией художников. С 1991 года мастер участвует в краевых, российских и международных симпозиумах и выставках по эмальерному искусству и прошла более чем тридцатилетний яркий творческий путь.

Екатерина Николаевна — член Союза художников России (2008), Творческого союза художников (2002), Творческого союза иконописцев (2008), почетный член Российской академии художеств (Южного регионального отделения, 2014)<sup>1</sup>. Ее деятельность отмечена серьезными премиями и наградами: медалью «Достойному» от Россий-

ской академии художеств (2008), золотой медалью Творческого союза художников России (2014). Художница является лауреатом международных премий, в том числе первой премии по горячей эмали Международного симпозиума эмальерного искусства в г. Кечкемет (Венгрия, 2013)<sup>2</sup>. Несмотря на значительные успехи, творческая деятельность Е.Н. Вдовкиной пока не становилась предметом искусствоведческого рассмотрения. Можно лишь отметить статьи журналистов, посвященные открытию совместных выставок семьи Вдовкиных<sup>3</sup>, а также краткие биографические справки в различных каталогах [1; 2]. Постараемся наиболее полно представить творческий путь Е.Н. Вдовкиной, а также остановимся на основных произведениях и темах. Такого рода исследование сочетает историко-биографический,

<sup>1</sup> Вдовкина Екатерина Николаевна // Российская академия художеств [сайт]. URL: [https://rah.ru/the\\_academy\\_today/the\\_members\\_of\\_the\\_academie/member.php?ID=52312](https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52312) (дата обращения: 07.11.2023).

<sup>2</sup> Там же.

формально-стилистический и элементы иконологического подхода и является актуальным как для понимания творчества художника, так и для наиболее полного представления развития современного эмальерного искусства в России.

### **Творческая династия художников Вдовкиных**

Екатерина Николаевна Вдовкина — художник-эмальер во втором поколении, и для того чтобы полнее охарактеризовать ее творчество, необходимо кратко представить ее семью. Родилась Екатерина Николаевна 19 декабря 1978 года в г. Хабаровске. Ее отец Николай Михайлович Вдовкин окончил Московскую художественно-промышленную академию им. С.Г. Строганова, факультет «Интерьер и оборудование», много работал по стеклу и металлу. В 1980-е годы увлекся художественной эмалью, что и стало для него основным направлением творческих поисков. В 1990-е годы Н.М. Вдовкин становится создателем и руководителем авторской школы по эмальерному искусству в Ставропольском крае. С 1991 года на базе своей мастерской он регулярно организует международные симпозиумы по искусству горячей эмали [3; 4]. В то время в России организуются три такие школы: в Ставропольском крае, селе Побегайловка (руководитель Н.М. Вдовкин), в г. Ярославле (руководитель А.А. Карих) и в г. Екатеринбурге (руководитель Б.Н. Клочков) [5]. Мама художницы Валентина Гелиевна Вдовкина — выпускница художественно-графического отделения Хабаровского педагогического института. Как и Николай Михайлович, она с 1985 года работала в технике горячей эмали. Кроме этого, занималась также и монументально-декоративным творчеством, создала витражи и росписи Спасо-Преображенского храма в Тверской области, церкви Георгия Победоносца в селе Ульяновка Ставропольского края и других. Открыла в селе Побегайловка художественную студию для одаренных детей, выпускники которой в дальнейшем поступили в лучшие художественные вузы страны<sup>4</sup>. Увлеченность родителей передалась и дочери Екатерине, которая с двенадцатилетнего возраста принимала участие в семинарах и мастер-классах, а также в выставках по итогам симпозиумов по горячей эмали, организованных отцом.

### **Годы обучения Е.Н. Вдовкиной**

Для любого художника важна та профессиональная школа, которую он проходит. Ведь именно здесь закладывается фундамент для дальнейшего творчества, формируются основы творческого метода, основные приемы и способы работы. Как уже было сказано, искусством Екатерина Николаевна начала заниматься с самого детства. Много в этом смысле было заложено ее отцом, художником-эмальером Николаем Михайловичем. Он на базе своей мастерской фактически сформировал экспериментальный творческий центр, где могли работать и молодежь, и опытные мастера. Таким образом происходил обмен опытом между художниками, нарабатывались новые технологические приемы и методы, зарождались новые идеи. В мастерской было установлено специальное оборудование, которое «позволяло использовать широкую палитру эмалей высокого и низкого обжига, что расширяло возможности разнообразить колористическое решение и в сочетании с фактурной проработкой эмальерной поверхности создавать сложные текстуры «живописного» слоя» [6, с. 596]. По мнению Н.М. Вдовкина, эмаль, по сути, находится только в начале своего развития и таит в себе множество еще не познанных свойств, а также обладает пластическим языком, присущим только эмальерному искусству. В этом плане «лаконичное выражение смысла, его знаковость и образное наполнение порою значительно превышают его изобразительную конкретность. Чрезмерное увлечение иллюстративностью, повествовательностью, литературностью вредит искусству вообще, а особенно это неуместно в эмали. Натурализм и описательность в эмальерном творчестве и пластике — дурной тон, излишество и непрофессионализм. Кроме того, этот арсенал, безнадежно устарел исторически», — пишет художник [7].

Наряду с обретением навыков в мастерской отца Екатерина прошла обучение сначала в филиале Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, на отделении художественной росписи, который окончила в 1998 году, затем училась в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени В.И. Мухиной (с 2006 г. — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, СПГХПА) на отделении художественной обработки металла, которую окончила в 2005 году.

<sup>3</sup> Прозорова Л. Сказка, рожденная в огне // Кавказская неделя. 2011. № 41 (1532). С. 7; Цигельская А. Необыкновенные образы, запечатленные в вечной эмали // Пятигорская правда. 2011. № 107 (7511). С. 12; Династия русских эмальеров // Агентство культурной информации [сайт]. 11.07.2011. URL: <https://www.aki-ros.ru/news/33539.html> (дата обращения 07.11.2023); Выставка династии художников-эмальеров продолжает работу в Пятигорске // Город-курорт Пятигорск [сайт]. 10.12.2018. URL: <https://pyatigorsk.org/15737> (дата обращения 07.11.2023); «Два поколения». Выставка произведений Николая и Екатерины Вдовкиных в Российской академии художеств // Российская академия художеств [сайт]. 18.08.2021. URL: [https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=57380&sphrase\\_id=170694](https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=57380&sphrase_id=170694) (дата обращения 07.11.2023).

<sup>4</sup> Танич Е. И вечность, и былое рядом // Пятигорская правда. 2015. 18 ноября. URL: <https://pravda-kmv.ru/i-vechnost-i-byloe-ryadom/> (дата обращения 03.11.2023).

Стоит более подробно остановиться на Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии, которая и по сей день является одним из центров обучения эмальерному искусству. Здесь работают такие известные мастера эмали, как А.Ю. Талашук, Н.А. Яшманов. Стараниями увлеченного этим искусством Н.А. Яшманова еще в 1985 году здесь организуется мастерская эмали, которая сначала работает как факультатив, а затем благодаря инициативе А.Ю. Талашука вводится в обязательную программу обучения художников-монументалистов. Н.А. Яшманов разрабатывает собственную программу обучения, которая в дальнейшем используется не только в академии, но и в других учебных заведениях при подготовке художников-эмальеров. Если кратко охарактеризовать данную программу, то она состояла из трех основных этапов: во-первых, это создание образца палитры эмалей, то есть своеобразного пробника цвета; во-вторых, выполнение копии лиможской расписной эмали, которая позволяет освоить всё многообразие технических возможностей эмали, а также имеет определенный алгоритм действий, облегчающий освоение технологии горячей эмали; в-третьих, самостоятельные эксперименты, позволяющие применить все полученные ранее знания о технике горячей эмали [8; 9]. Эта методика обучения современной художественной эмали возникла в ряду первых, «доказала свою эффективность и в настоящее время является одной из лучших, позволяющей подготовить профессионального художника-эмальера, который в дальнейшем сможет путем самостоятельных экспериментов и опытов выработать свой неповторимый авторский стиль» [8, с. 18].

В творчестве Екатерина Николаевна органично перерабатывая те знания, которые она получила в мастерской отца, на симпозиумах по эмальерному искусству и в учебных заведениях, создает собственный художественный язык. Она продолжает совершенствовать свои умения, принимая участие в симпозиумах по эмальерному искусству, а также ведет активную выставочную деятельность не только в России, но и за рубежом — в Венгрии, Германии, Швейцарии, Италии, Голландии.

#### **Темы и мотивы произведений в искусстве Е.Н. Вдовкиной**

Екатерина Николаевна создает как станковые работы в технике горячей эмали, так и иконы в технике горячего эмалирования для церквей и частных лиц; работает в экстерьерах и интерьерах храмовых комплексов.

Станковые произведения художницы полны символизма и метафоричности. Можно выделить несколько серий таких работ. В одной из них

художница умело переплетает мифологические и зодиакальные образы («Нападение на кентавра», 2008, рис. 1; «Мудрость и хитрость», 2008, рис. 2), в другой серии через образы птиц тонко передает женские характеры («Щебет», 2011, рис. 3; «Сплетня», 2011, рис. 4). Изображения птиц напоминают образ мифологической птицы Алконост, или Гамаюн, известный как в славянской мифологии, так и в других культурах: «Представление о птицах как человеческих душах распространено по всему миру так же широко, как и мнение, что они — воплощенные божества предсказаний, бессмертия и радости...»<sup>5</sup>. В серии работ «Древние цивилизации» (2011, рис. 5–6) с помощью горячей эмали и техники травления Вдовкина воссоздает образы древней фресковой живописи, где сама фактура полотна работы напоминает клинопись.

Интересной по композиционному и цветовому решению является работа «Забятая деревня» (2017, рис. 7). Е.Н. Вдовкина строит пространство так, что, как бы преодолевая земное притяжение, мы видим Землю сверху и на ней «скелеты» заброшенных, полуразрушенных домов. Построение композиции напоминает «сферическую перспективу» К.С. Петрова-Водкина. Художница изображает не какое-то определенное поселение, а с помощью такого приема говорит об общероссийской, а может быть, и о мировой проблеме вымирания малых деревень. Эту тему Е.Н. Вдовкина продолжает в произведении «Старый дом» (2021, рис. 8).

Большое количество произведений создает Е.Н. Вдовкина на религиозную тематику. Это иконы, выполненные по православным канонам, как для убранства храма, так и для храмовых фасадов. Среди таких иконописных образов — Александр Невский, Св. пророк Илия, Св. Апостол Павел, Св. Николай Чудотворец, Георгий Победоносец, Св. Пётр и Феврония Муромские и другие, а также различные иконографические типы образа Богородицы: «Богородица Знамение», «Богородица Умиление», «Богородица на троне», «Грузинская Богородица», «Богородица-помощница в родах» и другие (рис. 9–11).

Иконописание в технике горячего эмалирования сама Екатерина Николаевна считает главным направлением своей деятельности. В своем эссе «Использование художественного эмалирования в православной канонической иконописи» она сравнивает процесс написания иконы по левкасу и по медному листу. Вдовкина отмечает, что и в том, и в другом случае последовательность действий художника практически не отличается и подчинена иконописному канону. Техника же горячего эмалирования имеет свои особенности на каждом этапе работы. Во-первых, на хорошо загрунтованную медную или стальную пластину,

<sup>5</sup> Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 132.



1. **Е.Н. Вдовкина.**

**Нападение**

**на кентавра.**

2008.

Медь, горячая эмаль.

60 x 40.

Источник: Around Art<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Здесь и далее: Мумрикова Г. Екатерина Вдовкина, эмальер, чья художественная мысль, избегая яркого цвета и эффектов, так нам близка и понятна // Around Art [сайт]. 03.09.2021. URL: <https://dzen.ru/a/YTHDQKUC0gQ2py3k> (дата обращения 24.09.2023).

2. **Е.Н. Вдовкина.**  
**Мудрость и хитрость.**  
2008.  
Медь, горячая эмаль.  
60 x 40.  
Источник: Around Art





3. **Е.Н. Вдовкина.**

**Щебет.**

2017.

Медь, горячая эмаль.

35 x 35.

Фото предоставлено

Е.Н. Вдовкиной



4. **Е.Н. Вдовкина.**

**Сплетня.**

2017.

Медь, горячая эмаль.

35 x 35.

Фото предоставлено

Е.Н. Вдовкиной

5. **Е.Н. Вдовкина.**

**Композиция 1.**

**Из серии**

**«Древние цивилизации».**

2011.

35 x 35.

Медь, горячая эмаль,  
травление.

Источник: Around Art



6. **Е.Н. Вдовкина.**

**Композиция 2.**

**Из серии**

**«Древние цивилизации».**

2011.

35 x 35.

Медь, горячая эмаль,  
травление.

Источник: Around Art





7. **Е.Н. Вдовкина.**  
**Забывтая деревня.**  
2017.  
Медь, горячая эмаль.  
55 x 55.  
Источник: Around Art

8. **Е.Н. Вдовкина.**  
**Старый дом.**  
2021.  
Сталь, горячая эмаль.  
40 x 40.  
Фото предоставлено  
Е.Н. Вдовиной



9. **Е.Н. Вдовкина.**

**Рождество**

**Христово.**

2022.

Медь, горячая эмаль.

40 x 35.

Фото предоставлено

Е.Н. Вдовкиной



покрытую тонким слоем белой краски, наносится рисунок в технике сграффито. Далее в несколько приемов наносится красочный слой, чтобы добиться плотности цвета. На этапе «роскрыши» в эмали используется прием «поднадува» оттенка

пистолетом-пульверизатором. Моделировку лиц и рук наводят «плавями», в эмали этот процесс называется намывкой. В прописи лиц число намывок гораздо больше. Далее, как и в традиционной иконе по левкасу, наносятся ассисты — пробела



10. Е.Н. Вдовкина.

**Грузинская  
Божья Матерь.**

2012.

Медь, горячая эмаль.

21 x 17.

Фото предоставлено

Е.Н. Вдовкиной

11. Е.Н. Вдовкина.  
Богородица —  
помощница в родах.  
2022.  
Медь, горячая эмаль.  
32 x 25.  
Фото предоставлено  
Е.Н. Вдовиной





12. **Е.Н. Вдовкина.**  
**Александр Невский.**  
2022.  
Медь, горячая эмаль.  
47 x 35.  
Фото предоставлено  
художником

и оживки. Это лишь технологические этапы работы, но не менее важны здесь и настрой иконописца, умение представить анатомию божественного мира, почувствовать форму. «Для изучения этих форм необходимо внимательно рассматривать древние подлинники и, как откровение, научиться видеть окружающее так, как осознавали его древние художники. Преображенный мир войдет в наши сердца и переполнит нас, и только тогда, возможно, мы сами сможем писать образ, а написанные лики станут иконописными», — подчеркивает Е.Н. Вдовкина [10, с. 125–126].

Анализируя станковые и иконописные произведения художницы в технике горячей эмали, по нашему мнению, можно выделить ряд стилистических черт, присущих ее творчеству. Во-первых, Е.Н. Вдовкина активно использует фон в своей работе. Фон — это чаще всего не просто ровная цветная заливка, а фактурная поверхность. Фактура фона создает ощущение пространственности, глубины и играет свою роль в восприятии произведения. Во-вторых, в иконописных произведениях рамка, или ковчег, выполняется в большинстве случаев плоско, отсюда фактурное пространство фона приобретает еще большее значение и глубину. При восприятии произведения, в зависимости от того, на чем сосредотачивается взгляд человека, возникает очень интересный композиционно-семантический эффект перехода плоскости в пространство и наоборот. Это хорошо видно, например, в иконе с изображением Александра Невского (рис. 12) — плоско изображенная рама переводит, «подготавливает» взгляд зрителя к фактурно решенному фону (модус пространственности), в нимбе практически зеркальная поверхность вновь «обнаруживает» плоскость,

что можно считать композиционной прелюдией к переходу к лику Святого Воителя, выразительно переданного с применением «плавей». Здесь можно привести слова архимандрита Рафаила (Карелина), который пишет, что в пространстве иконы нет «линейной перспективы и пространственных дистанций. Там вместо объемности — ритм, точнее, ряд совмещенных друг с другом плоскостей, то проникающих одна в другую, то граничащих друг с другом, то разделяющих икону на категориальные сферы, где земное, временное и вечное видится в их неслитном единении» [11, с. 54]. Таким образом, пространство иконы как будто вибрирует, объединяя в себе горнее и долнее.

Работая в технике горячей эмали, Е.Н. Вдовкина очень тонко и точно чувствует материал. Художница обладает способностью умело соединить в работе различные технические приемы, ее произведения отличаются оригинальной тематикой и индивидуальным образным строем. Занимаясь в основном иконописью в технике горячей эмали, Екатерина Николаевна следует иконописным канонам, вместе с тем обогащая икону индивидуальными стилистическими особенностями. По ее мнению, «в настоящее время эмалевая икона находится в своем младенческом состоянии. У нее впереди годы становления и дальнейшего развития. С появлением новых технологий и возможностей ... будут эволюционировать и развиваться способы производства икон в новых материалах. Технология совершенствуется каждый день при обилии различных растиражированных изображений, настоящая, выполненная руками, писанная в древней традиции икона в эмали будет цениться всё сильнее и сильнее» [10, с. 126].

#### Список источников

1. Золотая нить — дорога творчества. IV Международная биеннале искусства эмали, 16.05.2019–16.06.2019 / сост. С.П. Пономаренко, С.Н. Крылов; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. СПб.: 123book, 2020. 132 с.
2. II Международная биеннале искусства эмали «Солнце для всех» : каталог / ред. Л.А. Евдокимова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2012. 92 с.
3. Беркович О.А. Традиции и новации в развитии русского эмальерного искусства // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 15–17 окт. 2020 г.) : в 3 ч. Часть 3 / отв. ред. М.М. Чудинова. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2020. С. 161–168.
4. Калабухова Е.В. Особенности развития декоративно-прикладного искусства на Ставрополье // Интерактивная наука. 2016. Вып. 2. С. 22–24. <https://doi.org/10.21661/r-18640>.
5. Дервиз Г. Симпозиумы по эмали // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2005. № 4 (41). С. 58–61.
6. Перфильева И.Ю. Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. Вып. 4. С. 586–608. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.404>.

7. Вдовкин Н.М. Горячая эмаль и ее применение в творчестве художников // Дизайн Ревю. 2008. № 1-2. URL: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=212&year=2008&number=1> (дата обращения 07.11.2023).
8. Александрова Я.А. Формирование центра художественной эмали в СПГХПА им. А.Л. Штиглица: истоки, этапы развития // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3 (77). Ч. 1. С. 16–19.
9. Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 368 с.
10. Вдовкина Е.Н. Использование художественного эмалирования в православной канонической иконописи // Художественный металл и горячая эмаль в контексте современных арт-практик : коллективная монография по результатам круглых столов / авт.-сост. И.Ю. Перфильева. М.: КУРС, 2022. С 123–126.
11. Рафаил (Карелин), архимандрит. Язык православной иконы. М.: Сатисъ, 1997. 67 с.

## References

1. Ponomarenko, S.P. and Krylov, S.N. (comps.) (2020) *Golden thread — road of creativity. 4th International Biennale of Enamel Art*. Saint Petersburg: 123book Publ. (In Russ.)
2. Evdokimov, L.A. (ed.) (2012) *2nd International Biennale of Enamel Art "Sun for Everyone"*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academy of Arts and Industry. (In Russ.)
3. Berkovich, O.A. (2020) 'Traditions and innovations in the development of Russian enamel art', in Chudinova, M.M. (ed.) *Dialogues about culture and art*, part 3. Perm: Perm State Institute of Culture, pp. 161–168. (In Russ.)
4. Kalabuhova, E.V. (2016) 'Features of decorative art in the Stavropol region', *Interaktivnaya nauka = Interactive science*, (2), pp. 22–24. doi:10.21661/r-18640. (In Russ.)
5. Derviz, G. (2005) 'Symposiums in enamel', *Arkhitektura. Stroitel'stvo. Dizayn = Architecture. Construction. Design*, (4), pp. 58–61. (In Russ.)
6. Perfilyeva, I.Y. (2020) 'Contemporary artistic enamel: stylistic and innovative development trends', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedeniye = Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 10(4), pp. 586–608. doi:10.21638/spbu15.2020.404. (In Russ.)
7. Vdovkin, N.M. (2008) 'Hot enamel and its use in the works of artists', *Design review*, (1-2). Available from: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=212&year=2008&number=1> (accessed: November 7, 2023). (In Russ.)
8. Aleksandrova, Ya.A. (2017) 'Formation of the Centre for enamel art in Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design: origins, developmental stages', *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki = Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*, (3), part 1, pp. 16–19. (In Russ.)
9. Aleksandrova, Ya.A. (2019) *Easel enamel of Leningrad – St. Petersburg of the second half of the 20th – early 21st century: origins and evolution*. Cand. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
10. Vdovkina, E.N. (2022) 'The use of artistic enameling in Orthodox canonical icon painting', in Perfilyeva, I.Yu. (comp.) *Artistic metal and hot enamel in the context of modern art practices*. Moscow: KURS Publ., pp. 123–126. (In Russ.)
11. Rafail (Karelin), archimandrite (1997) *The language of the Orthodox icon*. Moscow: Satis. (In Russ.)

**Информация об авторе**

*Мушникова Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, директор Центра языков и культур народов Большого Алтая, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация, [mushnikova77@mail.ru](mailto:mushnikova77@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>.*

**Information about the author**

*Elena Anatolyevna Mushnikova, Cand. Sci. (Art History), Head of the Center for languages and cultures of the peoples of the Great Altai, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation, [mushnikova77@mail.ru](mailto:mushnikova77@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 15.11.2023; одобрена после рецензирования 30.11.2023; принята к публикации 04.12.2023.*

*The article was received by the editorial board on 12 November 2023; approved after reviewing on 30 November 2023; accepted for publication on 04 December 2023.*



Научная статья  
УДК 75.046+7.04  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.007

## Икона «Богоматерь Шуйская»: истоки иконографии



Самойлова Татьяна Евгеньевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация*  
tsamol@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>

**Аннотация.** Статья ставит целью ввести в научный оборот ранее не публиковавшуюся икону из собрания Музеев Кремля. Икона «Богоматерь Шуйская» атрибутируется как произведение начала XVI века, принадлежащее московской традиции. Исследуя его иконографические особенности, автор приходит к выводу, что жесты Богоматери и Младенца обусловлены воздействием образцов итальянского кватроченто. Икона из Кремля как произведение высокого стиля стоит у истоков дальнейшего развития иконографического типа «Богоматери Шуйской», получившего особое распространение на Русском Севере. Московское происхождение иконографии было довольно скоро забыто.

**Ключевые слова:** Богоматерь Одигитрия, Богоматерь Шуйская, иконография, иконопись, живопись кватроченто, Барнаба ди Модена, Паоло ди Джованни Феи, Благовещенский собор, Кремль, эпоха Дионисия, Василий III, мотивы итальянской готики, итальянские влияния

**Для цитирования:** Самойлова Т.Е. Икона «Богоматерь Шуйская»: истоки иконографии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 128–145.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1049>.

Original article

## Icon of Our Lady of Shuya: the origins of iconography

Tatiana E. Samoiloва

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

tsamol@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>

**Abstract.** The article aims to introduce a previously unpublished icon from the collection of the Kremlin Museums into scholarly circulation. The icon is attributed to the early 16th century and belongs to the Moscow tradition. The author examines the icon's iconographic features and comes to the conclusion that the gestures of the Mother of God and the Child are due to the influence of Italian Quattrocento models. The Kremlin icon, as a work of high style, is at the origin of the further development of the iconographic type of the Our Lady of Shuya, which was particularly widespread in the Russian North. The Moscow origin of the iconography was soon forgotten.

**Keywords:** Our Lady of Hodegetria, Our Lady of Shuya, iconography, icon painting, quattrocento painting, Barnaba da Modena, Paolo di Giovanni Fei, Annunciation Cathedral, Kremlin, Dionysius era, Vasily III, Italian Gothic motifs, Italian influences

**For citation:** Samoiloва, T.E. (2023) 'Icon of Our Lady of Shuya: the origins of iconography', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 128–145. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.007.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1049>. (In Russ.)

### Введение

В настоящее время в местном ряду иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля находится икона, называемая в музейных документах «Богоматерь типа Смоленской-Шуйской» и датируемая XV веком. Она не публиковалась монографически, а лишь упоминалась в ряде статей как пример необычного иконографического типа [1, с. 321–329; 2, с. 632–637]. Цель настоящей статьи — уточнить и обосновать датировку иконы на основе не только стилистического, но и иконографического метода анализа, выяснить происхождение необычного иконографического типа, а также попытаться найти ей место в соответствующем историческом ряду произведений.

### Происхождение иконы

Известно, что икона «Богоматерь Шуйская» (рис. 1) в Благовещенский собор Кремля была передана из фонда иконописи Музеев Кремля.

По музейной легенде, икона происходит из кремлевской церкви св. Николая Гостунского. Однако документальных подтверждений этому не найдено. Согласно архивным изысканиям, проведенным Т.А. Туовой<sup>1</sup>, икона числится в сделанной до 1941 года музейной описи в списке предметов, не имеющих номера. Однако нельзя исключать, что информация о ее происхождении из церкви Николы Гостунского содержалась на утраченной бумажной инвентарной карточке предмета в виде рукописной пометы. В любом случае кремлевское происхождение вряд ли следует подвергать сомнению. Каменный храм в честь чудотворной иконы святителя Николая Гостунского был возведен в Кремле по повелению великого князя Василия III в 1506 году на месте деревянной церкви. По замыслу государя он предназначался для привезенной в Москву чудотворной иконы святителя Николая, прославившейся на реке Гостуни близ города Белева. Известно, что храм был ружный, то есть находился на содержании великого

<sup>1</sup> Автор статьи благодарит за помощь в работе архивиста Т.А. Туову.



**1. Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленско-Шуйская.**

Начало XVI в.

Темпера.

74 x 60.

Музеи Кремля

князя, и потому не исключено, что многие иконы, помимо чудотворного образа святителя Николая Гостунского, могли быть принесены в этот храм из царской сокровищницы. Второй раз храм оказался в центре внимания царской семьи после пожара 1547 года, когда он по воле молодого царя был расписан и украшен. После пожара его тоже могли украсить иконами из царской сокровищницы. В 1816 году собор был разобран, а иконы и утварь перенесли в колокольню в Никольскую церковь [3]. Наиболее древняя сохранившаяся опись храмового имущества относится к XVIII веку. В ней упоминания об интересующей нас иконе не обнаружено. Однако вполне возможно, что она не определяется по описи, так как не сохранила своего оклада, а именно описанию окладов и украшений из драгоценных камней уделяли внимание составители описей.

#### **Описание и художественный стиль иконы**

Икона принадлежит к типу Одигитрии. Богоматерь держит Младенца на левой руке, чуть склонив к Нему голову и слегка касаясь правой рукой стопы Сына. Самое необычное в этом иконографическом типе — изображение Младенца. Он сидит, запрокинув голову, и внимательно вглядывается в лицо Матери, подперев правой рукой щеку. Левую обнаженную ножку, согнутую в колене, Он поставил на колено правой, закрытой хитомом, и своей левой рукой касается пятки обнаженной ножки. Не совсем обычны и одежды Младенца. На нем белая рубашка с мелким орнаментом в виде точек и трилистников, с треугольным вырезом и длинными рукавами; поверх рубахи на правое плечо накинут золотисто-желтый хитон, спадающий каскадом складок по спине. Примечательны и одежды Богоматери. Традиционный темно-вишневый мафорий на груди Марии ложится крупными складками, открывающими подклад и круглую горловину платья с золотой окантовкой. На голове Богоматери под мафорием виден чепец. Над правой рукой Богородицы кайма мафория образует необычный зигзагообразный декоративный каскад.

Икона раскрыта, однако сведений о том, когда и кем она раскрывалась, не обнаружено. На ее живописной поверхности довольно много вставок и мелких тонированных утрат. Рисунок гвоздевых отверстий показывает, что фон и поля иконы были закрыты басмой, а головы Богоматери и Младенца окружали венцы. Примечателен белый фон иконы, вызывающий вопрос о том, насколько он аутентичен. При визуальном исследовании фона в нескольких местах (над левым плечом Богоматери, на фоне справа ближе к полю иконы, над складкой гиматия на спине Младенца) нам удалось обнаружить вкрапления голубого цвета, тонально

соответствующего цвету чепца Богоматери. Эти «находки» позволяют предположить, что всё-таки изначально фон иконы был светло-голубым. На мафории Марии очень много утрат и тонировок, но сохранные фрагменты говорят о том, что он был написан глубоким, вишневым (винно-красным) цветом. Отвороты мафория в нижней своей части переписаны и тонированы. Первоначальный коралловый цвет сохранили его верхние фрагменты. Чепец Марии голубой, а платье темно-синее с голубым пробелом (рис. 2). Коралловый подклад мафория с голубой полосой, перекликающейся с цветом чепца, виден и под левой рукой Марии. Каймы мафория и гиматий Младенца написаны охрой яркого, почти оранжевого тона. Белая рубашка Младенца украшена мелким орнаментом черного и красного цвета. При внимательном рассмотрении, видно, что мазки орнамента лежат поверх древнего кракелюра и, следовательно, являются поновлением, хотя нельзя исключать того, что они были сделаны в соответствии с обнаруженными во время реставрации древними фрагментами (рис. 3). В целом визуальное изучение живописной поверхности иконы позволяет реконструировать ее первоначальный колористический строй, который отличался необыкновенной изысканностью и был построен на сочетании голубого, включая фон, киноварно-алого, темно-вишневого, яркой желтой охры и белого цветов. Что касается карнации, то, несмотря на то что она в сильной степени изъязвлена мелкими утратами, кракелюром и потертостями, фрагменты на лице Богоматери и лучше сохранившемся лице Младенца показывают, что письмо личного плотное, эмалевидное, выполнено красноватыми теплыми охрами по зеленоватому санкирю.

Колористический строй иконы с его особой музыкальной цветностью ближайшие аналогии себе находит среди произведений дионисиевской эпохи. Ярким примером может служить знаменитая икона «Митрополит Алексей с житием» конца XV века из Успенского собора Кремля (ГТГ, рис. 4) [4, с. 88–91], где присутствуют и темно-вишневый, и кораллово-красный, и белый, и ярко-желтая охра, и светло-голубой. Обращает на себя внимание светло-голубой, почти белый фон средника этого произведения. Фрагменты светло-голубого цвета на фоне иконы из Благовещенского собора близки тону фона иконы «Святой митрополит Алексей в житии». Если наше предположение верно и фон нашей иконы был изначально тоже светло-голубым, то это делает ее колористический строй очень близким иконе из Успенского собора. Любопытно, что сочетание светло-голубого, алого, вишневого и желтой охры мы находим и в колористическом строе деисусных икон святителей Иоанна Златоуста и Григория



**2. Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленско-Шуйская.**

**Деталь.**

Начало XVI в.

Темпера.

Музеи Кремля

**3. Богоматерь**

**Одигитрия**

**Смоленско-Шуйская.**

**Деталь.**

Начало XVI в.

Темпера.

Музеи Кремля



Богослова из иконостаса собора Рождества Богородицы в Ферапонтове, датируемых 1502–1503 годами<sup>2</sup> (рис. 5) [5, № 21]. Однако личное письмо в этих иконах более плотное по сравнению с иконой «Святого митрополита Алексия», и оно стилистически ближе к карнации на иконе Богородицы из Благовещенского собора. Еще более близко ей по качеству плотности и эмалевидности письмо личного на иконе «Святая Троица» из Коломны начала XVI века (ГТГ, рис. 6) [6, т. 1, с. 345, кат. № 283], также выполненное красноватыми охрами. Ритмическая организация произведения, характер силуэта, линии драпировок также роднят эти иконы, отличающиеся от произведений, приписываемых самому Дионисию и его мастерской, более низким градусом музыкальности. Приведенные аналогии позволяют вписать интересующий нас памятник в контекст искусства дионисиевской эпохи, но уже на ее излете, и отнести его создание к новой эпохе формирования так называемого постдионисиевского стиля.

### Особенности иконографии

В инвентарной книге Музеев Московского Кремля иконография образа определена как «Богородица типа Смоленской-Шуйской». Очевидно, что икона относится к типу Одигитрии, но при этом она весьма далека по своим особенностям от типа Богородицы Смоленской [7]. Второе определение типа — «Шуйская» — связано с событиями второй половины XVII века, когда чудесами исцелений во время эпидемии моровой язвы прославилась икона сходной иконографии, написанная Герасимом Иконниковым для Воскресенского собора города Шуи [1, с. 321–329; 8, с. 433–435]. Показательно, что в Сказании об иконе из Шуи говорится о том, что иконописцу была заказана икона Богородицы Смоленской, но во время работы над образом положение ног и рук Младенца чудесным образом менялось. После нескольких попыток по благословению священника икону решили оставить в том виде, который она таинственно приобретала [9, с. 13–109]. Эта история — яркое свидетельство того, что иконография образа была довольно редкой, практически неизвестной, и только после событий в Шуйе определение «Шуйская» стали переносить на все иконы сходного иконографического типа независимо от времени их создания.

Отметим сразу, что и для XV, и для XVI века иконография кремлевской иконы — весьма необычное и отнюдь не самое распространенное явление. Всего известно шесть таких икон. Образ, датированный началом XVI века, хранится в Ивановском художественном музее. Две иконы, относимые исследователями уже ко второй половине

XVI века, находятся в собрании Третьяковской галереи. Одна икона принадлежала Государственному историческому музею. Еще два образа второй половины XVI века находятся в художественном музее Мурома и в Вологодском музее.

Итак, в ряду икон, созданных до XVII века, кремлевский образ — самый древний и, безусловно, относящийся к числу подлинных шедевров. В связи с этим уточнение его датировки и осознание того культурно-исторического контекста, в котором могло появиться подобное произведение, является принципиально важной задачей.

Относительно стиля произведения выше были приведены аналогии, которые дают основание датировать икону началом XVI века. Однако не менее важным для атрибуции является и изучение иконографических особенностей произведения.

Что касается иконографии, исследователи высказали по этому поводу ряд интересных наблюдений и предположений. Так, необычный рисунок мафория Богородицы с отворотами и каскадом складок, по мнению А.С. Преображенского, указывает на связь с изводами «Богородицы Иерусалимской» и, следовательно, с новгородской традицией [2, с. 632–637]. Однако с ответом на вопрос, где именно сформировался тип «Одигитрии Шуйской», исследователи затрудняются. Высказывались предположения, что это могла быть Средняя Русь (на основе новгородского образца) или Афон [там же]. Г.В. Сидоренко, исследуя вопрос происхождения иконографии «Богородицы Шуйской», отметила уникальность для русской иконографии как жестов Богородицы, так и жестов и положения ног Младенца. Рассматривая жесты по отдельности, она нашла аналог каждому как среди византийских памятников, так и среди произведений итальянской живописи XIII–XIV веков. Однако при этом исследователь подчеркнула, что сочетание именно таких жестов в одном изображении мы находим только в памятниках православной иконографии, самым ранним из которых является икона из Кремля. Истоки иконографии Г.В. Сидоренко призывает искать в византийском искусстве, приводя в качестве подтверждающего гипотезу примера серебряную чеканную икону XVI века из Гелатского монастыря [1, с. 323–325]. Однако следует отметить, что иконография этого образа существенно отличается от Шуйской, и единственным совпадающим признаком является высоко приподнятая, обнаженная и согнутая в колене ножка Младенца. Таким образом, по всей видимости, кремлевская икона — наиболее раннее произведение описанного выше иконографического типа, условно именуемого «Шуйской».

Изображение Богородицы на кремлевской иконе имеет большое сходство с образами,

<sup>2</sup> М.Н. Шаромазов датирует иконы деисусного чина 1490 годом, см.: [5, с. 12].



4. Дионисий.  
Святитель Алексей,  
митрополит  
Московский, в житии.  
Конец XV в.  
Темпера.  
197 x 152.  
Государственная  
Третьяковская галерея

**5. Михаил Архангел  
из деисусного ряда  
иконостаса церкви  
Рождества Богоматери  
в Феропонтове.**

**Деталь.**

1502–1503.

Темпера.

157 x 60.

Государственная

Третьяковская галерея



**6. Святая Троица.**

**Деталь.**

Начало XVI в.

Темпера.

132 x 104.

Государственная

Третьяковская галерея



которые получили наименование «Богоматерь Иерусалимская (Грузинская)». Основным признаком этого иконографического извода — рисунок распахнутого мафория Богоматери с красным подбоем. Э.С. Смирнова отмечает, что иконы с таким рисунком отворотов не известны ни в византийском, ни в русском искусстве до XV века и, следовательно, древняя «Богоматерь Иерусалимская», по преданию принесенная в Новгород князем Владимиром из Корсуни, не имела этих иконографических признаков. Они появились лишь при замене древнего образа в XVI веке [11, с. 83–88]. Известно, что при Иване Грозном корсунская икона из Софийского собора была перевезена в Москву и поставлена в Успенском соборе. Однако этот образ не дошел до наших дней. В Успенском соборе есть только список с древней иконы, выполненный в XVII столетии, и на этой иконе мафорий Богоматери не имеет отворотов, что косвенно подтверждает их отсутствие и на древней корсунской иконе [12]. Среди опубликованных памятников, получивших в литературе наименование «Богоматерь Иерусалимская» (Грузинская), нам не известны примеры, которые датировались бы XV веком. Наиболее ранние иконы действительно связаны с Новгородом, но они все датируются началом, первой половиной или серединой XVI века (рис. 7).

Что послужило образцом для создания ранних икон «Богоматери Иерусалимской» со столь

необычным рисунком мафория и почему на эти иконы перешло наименование «Иерусалимская» — остается пока неразрешенной загадкой. Тем не менее очевидно, что интересующая нас иконографическая деталь появилась скорее всего на рубеже XV–XVI веков. На иконах данного извода есть и еще одна, обращающая на себя внимание деталь одеяния Богоматери. Мы имеем в виду оставленный открытым ворот платья, отороченный узким кантом и слегка присобранный по центру. Традиционно на русских иконах Богоматери Ее мафорий запахнут таким образом, что оставляет открытой только шею Марии. Зато ворот платья с узким кантом мы видим на многих иконах критского письма XV–XVI веков [13, кат. № 42, 43] (рис. 8). Часто этот кант на критских иконах имеет по центру миниатюрную пуговку, которая объясняет наличие мелких сборок в этом месте на русских иконах, не всегда воспроизводящих пуговку. По-видимому, эта деталь платья была заимствована русскими иконописцами именно у греческих, критских мастеров, которые, в свою очередь, ориентировались на образы западной, прежде всего итальянской живописи. Аналогичная деталь одеяния Богородицы в русских иконах также появляется не ранее конца XV века. Мы можем ее увидеть и на иконах другой иконографии, но в изводах «Иерусалимской» она становится обязательной. Вполне вероятно, что и отвороты мафория были «вдохновлены» критскими иконами Богоматери.



**7. Богоматерь  
Иерусалимская.**

Новгород.

Начало XVI в.

Темпера.

110 x 80.

Государственная

Третьяковская галерея

**8. Богоматерь****Одигитрия.**

Крит.

Около 1500.

Темпера.

48,5 x 38.

Патриарший музей  
церковного искусства  
при храме Христа  
Спасителя**9. Богоматерь****Умиление.**

Ростов(?).

Последняя четверть XV в.

Темпера.

25,3 x 19,4.

Собрание О.Ю. Тарасова



По крайней мере, мягкие ниспадающие складки мафория Марии, открывающие подклад, хорошо заметны на упоминавшихся выше критских иконах. Быть может, вдохновленный образцом русский мастер не просто воспроизвел этот мотив, но акцентировал его, усилил, превратив в яркую деталь извода.

Еще одна примечательная деталь иконографии «Богоматери Иерусалимской» — рубашка Христа с мелким орнаментом и треугольным воротом. Отметим, что подобные рубашки становятся «модными» также в иконописи рубежа XV–XVI веков. Мы видим их на таких памятниках, как «Богоматерь Умиление» последней четверти XV века из собрания С. Воробьева [14, кат. № 16], «Богоматерь Умиление» последней четверти XV в. из собрания О.Ю. Тарасова (рис. 9) [14, кат. № 16], «Богоматерь Ярославская» конца XV века из собрания С. Воробьева [14, кат. № 12] и других образах этого времени.

Заметим, что отмеченные выше детали одежд Богоматери и Младенца присутствуют и на иконе Богоматери из Кремля. Положение Младенца в изводе «Богоматери Иерусалимской» вполне традиционно для типа Одигитрии. Однако любопытно, что в некоторых иконах, как, например, на иконе 1523 года из Государственного Русского музея [15, с. 196], правое колено Младенца поднято выше обычного, и эта черта оказывается созвучной такой иконографической детали, как высоко поднятое колено обнаженной ножки Младенца на кремлевской иконе. Таким образом, оба иконографических типа — кремлевская икона и извод «Богоматерь Иерусалимская» — по многим параметрам имеют большое сходство. Совпадает и время появления обоих типов — рубеж XV–XVI веков. И в этой ситуации нельзя исключить, что появившийся чуть раньше оказал воздействие на формирование другого.



10. Барнаба ди Модена.  
**Мадонна с младенцем.**

1370–1375.

Темпера.

109 x 72.

Лувр, Париж.

Источник:

[collections.louvre.fr](http://collections.louvre.fr)

11. Паоло ди Джованни  
**Феи.**

1370-е.

Темпера.

87 x 59,1.

Музей Метрополитен,

Нью-Йорк.

Источник: [metmuseum.org](http://metmuseum.org)

### Происхождение иконографии и ее развитие на русской почве

Откуда же пришла к нам новая иконография? Чем вдохновлялся иконописец, создавший самую древнюю известную нам икону типа «Шуйской»? Самым характерным признаком ее иконографии, пожалуй, является жест левой руки Младенца, прикасающегося к пяточке. Г.В. Сидоренко нашла близкую аналогию этому жесту среди произведений итальянского треченто, а именно в изображении Богородицы кисти Барнабы да Модена (1370–1375, рис. 10) [1, с. 323]. К этому произведению можно добавить и «Мадонну с Младенцем» Паоло ди Джованни Феи (1370-е) из Музея Метрополитен (рис. 11), где мы также видим этот жест, хотя в остальном иконографические схемы совершенно разные.

Указание на итальянские произведения чрезвычайно важно в свете развития нашей темы. Вернемся к 1506 году, когда в Кремле был возведен храм в честь иконы святого Николая Гостунского, из которого по легенде происходит икона «Богородицы Одигитрии Шуйской». Этот храм, как

известно, строил итальянец Алевиз Новый в рамках той программной перестройки Кремля, которую начал Иван III и завершил его сын Василий III и которая полностью преобразила и Кремль, и Москву [16]. Это было время наибольшего влияния искусства итальянского Ренессанса на древнерусскую культуру, которое прежде всего проявилось в архитектуре. Однако оно прослеживается и в живописи, хотя и не столь определенно. Время царствования Василия III было отмечено самыми интенсивными за предшествовавшую и последующую эпохи связями с Италией. Это прежде всего выразилось в активной дипломатической деятельности и частых обменах посольствами. Русские послы теперь подолгу живут в Риме, Венеции. По отзывам их итальянских современников, они много путешествуют и живо интересуются итальянскими древностями, в которых видят общее для России и Италии византийское наследие [17, с. 183]. Русские послы приобретают и привозят в Москву иллюминированные рукописи [17, с. 162], а вместе с ними и новые впечатления, возможно, подкрепленные зарисовками и заметками

художников, традиционно входивших в состав посольства. Известно, что в фокусе внимания русских людей, оказавшихся в Италии, находились не творения их современников, но храмы и хранящиеся в них образы XIV–XV веков, в которых они могли видеть нечто им близкое и знакомое, угадывая в них византийскую основу [18]<sup>3</sup>. Что касается итальянского искусства треченто, то самый беглый обзор произведений XIV века, изображающих Мадонну, выявляет особый интерес мастеров к композициям, в которых подчеркивается младенческая, детская природа Христа на руках Марии. Один из приемов, применявшихся итальянскими художниками, — изображение Младенца особенно подвижным, играющим своими ручками и ножками. Так, на алтарном образе Мадонны с Младенцем Барнабы да Модена (Лувр, 1370–1375) маленький Иисус, которого Мария кормит грудью, согнул левую ножку, положив ее на правую, а ручкой прикасается к выставленной на зрителя подошве стопы. На иконе «Богоматерь с Младенцем» мастера Сан Торпе из Сиены (XIV в.) Христос поставил обнаженную до колена ножку на руку Матери. У Паоло ди Джованни Феи Младенец полулежит на руках Мадонны, согнув правую ножку и держа ее своей рукой за большой палец. Подвижны полуобнаженные ножки Младенца и на иконе Дуччо, знаменитой Мадонне Руччелаи. Подобные мотивы, безусловно, являются проявлением итальянской готики, стремящейся смягчить и «очеловечить» строгость византийских образцов, и во многом именно они определили вектор развития итальянского искусства. Вполне возможно, что нечто подобное перечисленным выше произведениям видели русские люди, побывавшие в Италии в составе русских посольств. Впечатления от увиденного и даже, вероятно, сделанные зарисовки могли оказать влияние на русских иконописцев, которые, не изменяя основным принципам иконописи, тем не менее вводили в свои произведения некоторые наблюдаемые, понравившиеся мотивы. Нам представляется, что именно таким мастером, которого опосредованно коснулись западные влияния, был и автор «Богоматери» из Благовещенского собора. Так полюбившийся итальянским художникам мотив согнутой в колене ножки Христа, к стопе которой Он прикасается своей ручкой, русский мастер «вставил» в принципиально иную, усложненную композиционную схему, куда он привнес и новые жесты:

Младенец подпирает ручкой щеку, вглядываясь в лицо Матери, а Мария легко и нежно прикасается к кончикам пальцев левой, свободно опущенной ножки Иисуса. Композиция иконы столь оригинальна и при этом столь органична, настолько лишена качества «копийности», что представляется нам первым, самым ранним произведением в ряду иконографических вариантов «Богоматери Смоленской-Шуйской». Как стилистические, так и иконографические особенности кремлевской иконы позволяют предположить, что икона, породившая новый тип, была создана именно в Москве, в эпоху наиболее сильного, хотя и опосредованного воздействия на русскую культуру итальянского искусства.

Наиболее близкий кремлевской иконе образ, воспроизводящий новую италянизированную иконографию, — двусторонняя икона «Богоматерь Смоленско-Шуйская. Святитель Николай Чудотворец», хранящаяся в Ивановском областном художественном музее (рис. 12). Происхождение этой иконы пока не выяснено. В Художественный музей икона была передана из краеведческого музея имени Д.Г. Бурлыгина<sup>4</sup>. В книге поступлений краеведческого музея в графе «источник поступления» значится запись с формулировкой «из старых поступлений»<sup>5</sup>. Мастер, написавший образ Богоматери с Младенцем на этой иконе, явно знал и даже, может быть, видел кремлевский образ и стремился его довольно точно воспроизвести, однако очевидно и то, что образца перед собой он не имел. Наиболее существенным иконографическим отличием от кремлевской иконы является жест правой руки Богоматери. Она не прикасается к ножке Младенца, а поднята в пророческом жесте (соединены средний, безымянный и большой пальцы) и обращена ладонью на зрителя, как на знаменитой «Богоматери Седмиезерной» из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502–1503) [4, с. 113–115]. Ножка Младенца больше вывернута на зрителя, и Младенец прикасается к ней указательным пальчиком. Иконописец сохраняет главные цветовые отношения в одеждах Богоматери и Младенца: красные отвороты вишневого мафория, синее платье Марии, желтый хитон Младенца и его белая рубашка с мелким орнаментом. Фон иконы молочно-бирюзовый с характерным для памятников первой трети XVI века орнаментом в виде облачных разводов [19, с. 175]. В целом образ лиричный, но несколько более простой, без

<sup>3</sup> Латинский патриарх Константинополя Виссарион, сторонник унии, но при этом природный грек, возросший в лоне ортодоксальной церкви, в период пребывания в Болонье обратил свое внимание на церковь, в которой хранился старинный образ Богоматери Одигитрии. Именно для этого храма он заказал фреску «Успение Богоматери», специально оговорив, что она должна быть написана не в латинской, а в греческой манере [18].

<sup>4</sup> Инв. № ДРЖ-26. В краеведческий музей имени Д.Г. Бурлыгина икона поступила в 1959 году с записью «из старых поступлений».

<sup>5</sup> Автор статьи благодарит за помощь в работе главного хранителя Ивановского областного художественного музея Г.А. Солнцева.



12. Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленско-Шуйская.  
Святитель Николай  
Чудотворец.  
Икона двусторонняя.  
Лицевая сторона.  
Среднерусские земли.  
Первая треть XVI в.  
Темпера.  
51,7 x 39,8 x 2,4.  
Ивановский областной  
художественный музей

13. Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленско-Шуйская.  
Святитель Николай  
Чудотворец.  
Икона двусторонняя.  
Оборотная сторона.  
Среднерусские земли.  
Первая треть XVI в.  
Темпера.  
51,7 x 39,8 x 2,4.  
Ивановский областной  
художественный музей

напряженно-трагического подтекста в сравнении с кремлевской иконой. Лицевая сторона иконы с образом Богоматери сильно зареставрирована, несет в себе большое количество «закамуфлированных» тонировок.

Лучше сохранилась оборотная сторона с образом Николая Чудотворца (рис. 13), где хорошо читаются и тонкие кистевые описи глаз, бровей, носа, и тонкие белильные разделки бороды и усов святого. И тип лика святого Николая, и характер карнации, и силуэт, и соотношение фигуры и фона — все эти стилистические признаки находят себе наиболее близкие аналогии в парных иконах Богоматери Тихвинской и Святителя Чудотворца, происходящих из Дмитрова (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва) и датированных серединой XVI века [20, с. 200–203]. Тем не менее нам представляется, что икона из Иванова была создана несколько ранее середины XVI столетия, и ее можно датировать первой третью XVI века, о чем говорят и более легкие линии описей, и меньшая плотность живописи, и «разбеленность» колорита, и особая лиричность образов. В контексте нашей темы важно прежде всего то, что живопись и характер обеих икон принадлежат московской традиции,

а образ Богоматери на иконе из Иванова является наиболее ранней дошедшей до нас репликой новой иконографии. К сожалению, нам неизвестно, для какой церкви был создан этот образ, однако вполне вероятно, что эта двусторонняя икона находилась в храме на почетном месте, возможно, в алтаре храма за престолом.

Еще одна икона, принадлежащая московской иконографической ветви, хранится в Третьяковской галерее. Она происходит из собрания С.П. Рябушинского и датирована в каталоге ГТГ 1963 года концом XVI века (рис. 14) [6, т. 2, с. 186–187]. Икона очень точно воспроизводит иконографию кремлевского образа, но написана совершенно в иной, более скупой и традиционной колористической системе: мафорий Марии коричнево-вишневый, отвороты охряные, платье и чепец темно-синие, хитон и гиматий Младенца охряные с золотым ассистом. Нимбы и поля написаны оливково-коричневым тоном. Фон закрыт басмой. В то же время точность воспроизведения иконографии говорит о том, что мастер имел возможность видеть кремлевскую икону и, вероятно, написал образ, выполняя частный заказ. Надпись на обороте иконы «Бориса Серебрякова мастера» свидетельствует о том, что владельцу было

14. **Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленско-Шуйская.**  
Москва.  
Конец XVI в.  
Темпера.  
27 x 21.  
Государственная  
Третьяковская галерея



15. **Богоматерь  
Одигитрия  
с преподобным  
Александром  
Ошевенским.**  
Третья четверть XVI в.  
Темпера.  
31 x 26.  
Вологодский  
государственный  
историко-архитектурный  
и художественный  
музей-заповедник



важно сохранить имя написавшего образ мастера. Размер произведения вполне камерный (27 x 21). Такие стилистические признаки, как карнация, выполненная плотными охрами по оливковому санкирю, мелкие белильные движки, положенные на скулах, на кончиках носов, по надбровным дугам, подчеркнутая, несколько тяжеловатая пластика ликов с «теньями» под бровями, нижней губой и подбородком, описи глаз и бровей, сделанные красивым пурпурно-коричневым тоном, — всё подтверждает принадлежность образа искусству годуновского времени так называемого грецизирующего направления. Именно среди образов этого направления мы находим наиболее близкие аналогии иконе из коллекции галереи, подтверждающие датировку произведения концом XVI столетия [21]. Духу этой эпохи соответствует и напряженный драматизм образа, компенсирующий отчасти «прозаический», ограниченный несколькими сдержанными тонами колорит.

Близкими аналогиями могут служить такие памятники последней четверти XVI века из собрания Владимиро-Суздальского музея, как «Апостол Иоанн Богослов», «Святитель Василий Великий, Блаженный Василий Московский, Прокопий Устюжский и Максим Московский» [10, с. 264–265, 268–274]. Икона «Богоматерь Одигитрия» из собрания Вологодского музея, также

представляющая собой малую пядницу третьей четверти XVI века (рис. 15) [2, с. 632–637], свидетельствует о распространении иконографии «Одигитрии Шуйской» на Русский Север: произведение происходит из Воскресенской церкви Каргополя. На ее обороте также есть надпись: «А сему образу молится Василей Остафев сын Москвитин», которая подтверждает, что икона, во-первых, была написана для частного лица, а во-вторых, принадлежала потомку москвича, и этот факт ясно указывает на путь проникновения данной иконографии на Русский Север из Москвы. По цветовому решению каргопольская икона более красочная, чем икона из ГТГ (у мафория Марии — алые отвороты, рубашка Христа зеленая, а гиматий золотистый), но по рисунку, по композиции она вплоть до мельчайших подробностей повторяет московский образ, что вполне может свидетельствовать об имевших хождение к этому времени прорисках, воспроизводящих кремлевский образ.

Тремя описанными выше образами — из Иванова, из собрания П. Рябушинского и из Воскресенской церкви Каргополя — *de facto* ограничивается круг памятников XVI века, воспроизводящих иконографию кремлевской иконы.

Другие дошедшие до нас иконы «Богоматери Шуйской» (рис. 16) образуют группу с ярко выраженными особенностями: все они принадлежат



16. Богоматерь  
Одигитрия  
Смоленско-Шуйская  
с избранными  
святыми.

Вторая половина XVI в.  
Темпера.

51,4 x 37.

Муромский историко-  
художественный музей

иконописной традиции Русского Севера, относятся ко второй половине — третьей четверти XVI столетия и имеют собственную иконографическую программу, составленную из изображений на полях, окружающих средник с образом Богоматери [2, с. 632–637; 6, т. 2, с. 43; 15, с. 103; 22, с. 92–94].

### Выводы

Икона «Богоматерь Одигитрия Смоленско-Шуйская» из музеев Московского Кремля принадлежит московской иконописной традиции и была создана в начале XVI века, когда начинал формироваться стиль постдионисиевского искусства.

В ряду произведений, принадлежащих данной иконографии, кремлевская икона — самая древняя. Вероятно, именно она стоит у истоков развития иконографического типа, получившего в дальнейшем определение «Богоматерь Шуйская». Важно подчеркнуть, что икона была написана

в то время, когда русское искусство испытывало значительное воздействие искусства итальянского Ренессанса. Жесты Богоматери и Христа, положение ног Младенца, очевидно, были продиктованы опосредованными впечатлениями мастера от произведений кватроченто, которые воспринимались русскими людьми, побывавшими в Италии, как общее для двух культур «византийское наследие».

Сохранившиеся памятники иконописи первой трети — конца XVI века свидетельствуют о том, что московская итальянизированная иконография «Богоматери Смоленско-Шуйской» получила распространение за пределами Москвы, в том числе и на Русском Севере. Ряд произведений точно воспроизводят московскую иконографию, но в дальнейшем на Русском Севере формируется особый тип с расширенной иконографической программой палеосных изображений, а память о московском происхождении типа стерлась.

### Список источников

1. Сидоренко Г.В. «Пята Спасителя». Об иконографической особенности некоторых чудотворных икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 321–335.
2. Иконы Вологды XIV–XVI веков / ред. Л.В. Нерсисян. М.: Северный паломник, 2007. 824 с.
3. I. Л. [Иеромонах Леонид (Кавелин)]. Село Николо-Гостунское с его давностями // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете (ЧОИДР). Кн. 4. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1861. С. 187–191.
4. Дионисий «живописец пресловущий». Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI вв. из собрания музеев и библиотек России / редкол.: Е.В. Гладышева и др. М.: Северный паломник, 2002. 303 с.
5. Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / авт. текста М.Н. Шаромазов. [Б. м.]: ИП Верхов, 2017. 64 с.
6. Антонова В.А., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М.: Искусство, 1963.
7. Щенникова Л.А. Смоленская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014. 74 с.
8. Борисов В.А. Описание города Шуи и его окрестностей с приложением старинных актов. М.: Тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. 477 с.
9. Правдин Е. Сказание о чудесах бывших от Шуйско-Смоленской иконы Божией Матери, в точности списанное со старинной рукописи, хранящейся при церковной библиотеке Шуйского Воскресенского собора и переведенное с церковно-славянского на русский язык. Шуя: Изд. И.И. Турушина, 1883. Б. п.
10. Иконы Владимира и Суздаля / ред. Л.В. Нерсисян, А.С. Преображенский. М.: Северный паломник, 2006. 576 с.
11. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века / редкол.: Е.В. Гладышева и др. М.: Северный паломник, 2008. 550 с.
12. Толстая Т.В. Икона «Богоматерь Иерусалимская (Гефсиманская)» из Успенского собора Московского Кремля и ее легенда // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) : сб. статей / отв. ред. М.А. Орлова. М.: Северный паломник, 2005. С. 647–662.
13. Евсеева Л., Стерлигова И., Тарасенко Л., Хрушкова Л. Художественные сокровища Патриаршего музея церковного искусства при храме Христа Спасителя. М.: Центр Искусств, 2016. 267 с.
14. Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьевых : каталог выставки / науч. ред. и сост. И.А. Шалина. М.: Каламос, 2015. 431 с.
15. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / сост. Н.В. Пивоварова, под ред. Й. Киблицкого. СПб.: Palace Editions, 1995. 350 с.

16. Выголов В.П. К вопросу о постройках и личности Алевиза Фрязина // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции / отв. ред.: Л. И. Лифшиц. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 234–245.
17. Боднарчук Е.В. Новгородский книжник Дмитрий Герасимов и культурные связи Московской Руси с Западной Европой в последней четверти XV – первой трети XVI в. : дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2014. 293 с.
18. Плюханова М.Б. Новый Иерусалим в «италийской пустыне»: Сказания о перенесении дома Богородицы в Лорето // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2009. С. 419–444.
19. Самойлова Т.Е. Иконы из неизвестного угличского иконостаса. Проблема датировки // Вестник сектора древнерусского искусства. 2021. № 2. С. 169–185.
20. Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Вып. 2 / отв. ред. Г.В. Попов, ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М.: Индрик, 2007. 512 с.
21. Самойлова Т.Е. Памятники иконописи годуновской эпохи. К вопросу о характеристике стиля // Искусство христианского мира : сб. статей. Вып. 14 / отв. ред. А.А. Воронова. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2017. С. 320–332.
22. Иконы Муррома / сост. О.А. Сухова и др. М.: Северный паломник, 2004. 384 с.

## References

1. Sidorenko, G.V. (1996) ‘“Heel of the Saviour”. On the iconographic peculiarity of some miracle-working icons’, in Lidov, A.M. (ed.) *The miraculous icon in Byzantium and Ancient Rus*. Moscow: Martis, pp. 321–335. (In Russ.)
2. Nersesyan, L.V. (ed.) (2007) *Vologda icons of the 14th–16th centuries*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
3. I. L. (Hieromonk Leonid Kavelin) (1861) ‘The village of Nikolo-Gostunskoye with its antiquities’, in *Readings at the Society of Russian History and Antiquities at Moscow University (CHOIDR)*, book 4. Moscow: Imperial Society of History and Russian Antiquities at Moscow University, pp. 187–191. (In Russ.)
4. Gladysheva, E.V. (ed.) (2002) *Dionysius «the Notorious Painter». Exhibition of works of Old Russian art of the 15th–16th centuries from the collections of museums and libraries of Russia*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
5. Sharomazov, M.N. (ed.) (2017) *Iconostasis of the Cathedral of the Nativity of the Mother of God of the Ferapontov Monastery*. S.I.: Verkhov Publ. (In Russ.)
6. Antonova, V.A. and Mnyova, N.E. (1963) *Catalogue of Old Russian painting of the 11th – early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification*, in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Schennikova, L.A. (2014) *Smolensk Icon of the Mother of God*. Saint Petersburg: Metropress. (In Russ.)
8. Borisov, V.A. (1851) *Description of the city of Shuya and its surroundings with an appendix of ancient acts*. Moscow: Bulletins of the Moscow City Police. (In Russ.)
9. Pravdin, E. (1883) *The legend of the miracles that took place from the Shuya-Smolensk Icon of the Mother of God, exactly copied from an ancient manuscript kept in the church library of the Shuya Resurrection Cathedral and translated from Church Slavonic into Russian*. Shuya: I.I. Turushin Publ. (In Russ.)
10. Nersesyan, L.V. and Preobrazhensky, A.S. (eds.) (2006) *Icons of Vladimir and Suzdal*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
11. Gladysheva, E.V. (ed.) (2008) *Novgorod the Great icons of 11 – early 16th centuries*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
12. Tolstaya, T.V. (2005) ‘Icon “Our Lady of Jerusalem (Gethsemane)” from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and its legend’, in Orlova, M.A. (ed.) *The Byzantine World: the art of Constantinople and national traditions. To the 2000th Anniversary of Christianity*. Moscow: Severnyy palomnik, pp. 647–662. (In Russ.)
13. Evseeva, L., Sterligova, I., Tarasenko, L. and Khrushkova, L. (2016) *Artistic Treasures of the Patriarchal Museum of Church Art at the Cathedral of Christ the Saviour*. Moscow: Centre of Arts. (In Russ.)
14. Shalina, I.A. (ed.) (2015) *Serving beauty. Old Russian and folk art from the Vorobyov collection* [Exhibition catalogue]. Moscow: Kalamos. (In Russ.)
15. Kiblitsky, J. (ed.) (1995) *We worship Your most pure image... The image of the Mother of God in works from the collection of the Russian Museum*. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
16. Vygolov, V.P. (1997) ‘On the question of the buildings and personality of Aleviz Fryazin’, in Lifshits, L.I. (ed.) *Old Russian art. Research and attribution*. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., pp. 234–245. (In Russ.)

17. Bodnarchuk, E.V. (2014) *Novgorod scribe Dmitry Gerasimov and cultural ties of Muscovite Rus' with Western Europe in the last quarter of the 15th – first third of the 16th century*. Cand. sci. (History) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
18. Plyukhanova, M.B. (2009) 'New Jerusalem in the "Italian Desert": the legends of the translation of the Virgin Mary's House to Loreto', in Lidov, A.M. (ed.) *New Jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces*. Moscow: Indrik, pp. 419–444. (In Russ.)
19. Samoilova, T.E. (2021) 'Icons from an unknown Uglich Iconostasis. The problem of dating', *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva = Bulletin of the Russian Medieval Art Department*, (2), pp. 169–185. (In Russ.)
20. Popov, G.V. (ed.) (2007) *Icons of Moscow of the 14th–16th centuries. Catalogue of the collection of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art*, issue 2. Moscow: Indrik. (In Russ.)
21. Samoilova, T.E. (2017) 'Monuments of icon painting of the Godunov era. On the question of characterisation of style', in Voronova, A.A. (ed.) *Art of the Christian World*, issue 14 [Collection of articles]. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, pp. 320–332. (In Russ.)
22. Sukhova, O.A. (comp.) (2004) *Murom icons*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)

#### **Информация об авторе**

Самойлова Татьяна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, [tsamol@mail.ru](mailto:tsamol@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>.

#### **Information about the author**

*Tatiana Evgenievna Samoilova, Cand. Sc. (Art History), Leading Reseacher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, [tsamol@mail.ru](mailto:tsamol@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 23.10.2023; одобрена после рецензирования 14.11.2023; принята к публикации 17.11.2023.*

*The article was received by the editorial board on 23 October 2023; approved after reviewing on 14 November 2023; accepted for publication on 17 November 2023.*



Научная статья  
УДК 75.046:069.5(470.313)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.008

## Иконописцы Тобольской губернии XVII – начала XX века



Сухорукова Надежда Владиленовна

*Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры,  
Ханты-Мансийск, Российская Федерация  
nv\_sukhorukova@mail.ru*

**Аннотация.** В исследовании ставится цель обобщить и систематизировать сведения об истории иконописания в Тобольской губернии в XVII – начале XX века. С использованием источниковедческого метода выявлен ряд архивных материалов Тобольской духовной консистории и Тобольского губернского магистрата. Это позволило определить ряд имен тобольских иконописцев и круг их заказов, проследить культурные влияния из различных духовных и художественных центров России, а также сделать вывод о местных художественных особенностях, сложившихся в духовном центре Сибири.

Выдвинута гипотеза о том, что каждому этапу развития иконописной традиции в Сибири, а также смене стилей соответствовали изменения духовной и общественной парадигм. Если в XVII веке основополагающим направлением в иконописании были традиции, привнесенные из центров православия, преимущественно Великого Новгорода и Сольвычегодска, то уже с начала XVIII века начинается утверждение стиля барокко, связанного с заказами верховных архиереев Сибири, выпускников Киевской духовной академии. Важным являлось соответствие театрального и декоративного стилей общему подъему освоения и цивилизационного преобразования Сибири. Академический стиль XIX века отвечал общему имперскому духу с его стремлением к регламентации и уравниваемости. Духовно-религиозный подъем второй половины XIX века обусловил возврат к традиции написания ликов святых в древнерусском стиле. Факторами, повлиявшими на становление и развитие иконописания в Сибири, стали приток иконописцев из ближнего круга тобольских духовных иерархов, которые прилагали усилия для создания систематического обучения иконописанию, наличие профессиональных художников из числа ссыльных, стремившихся к выживанию и адаптации в суровых условиях, женское подвижничество, проявившее себя в развитии художественных ремесел.

**Ключевые слова:** икона, иконописцы, иконописные мастерские, Тобольская губерния, иконопись XVII – начала XX века

**Для цитирования:** Сухорукова Н.В. Иконописцы Тобольской губернии XVII – начала XX века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 146–155.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1050>.

Original article

## Icon painters of Tobolsk province of the 17th – early 20th century

Nadezhda V. Sukhorukova

*State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra, Khanty-Mansiysk, Russian Federation  
nv\_sukhorukova@mail.ru*

**Abstract.** The aim of this study is to provide a systematic overview of the historical aspects of icon painting in Tobolsk province during the 17th to early 20th century. By using the source study method, a multitude of archival materials from the Tobolsk Ecclesiastical Consistory and the Tobolsk provincial magistrate were identified. The study enabled the identification of numerous Tobolsk icon painters and their orders, to trace the introduction of cultural influences from various spiritual and artistic centres of Russia into the local territory, and to draw conclusions about the local artistic features that developed in the spiritual centre of Siberia.

The hypothesis suggests that alterations in the spiritual and social paradigm correlated with changes in the development and style of icon painting in Siberia during each stage. If during the 17th century, the primary approach to icon painting was based on Orthodox traditions, mainly from Veliky Novgorod and Solvychevodsk centres, then at the start of the 18th century, the Baroque style was introduced, which was associated with the orders of the supreme bishops of Siberia, graduates of the Kiev Theological Academy. The theatrical and decorative style corresponded to the rise of development and civilizational transformation in Siberia. The 19th-century academic style aligned with the imperial spirit's regulation and balance. The second half of the 19th century saw a spiritual and religious upsurge, causing a return to the tradition of painting saints' faces in the Old Russian style.

The formation and development of Siberian icon painting were influenced by various factors. These factors included the influx of icon painters from the inner circle of the Tobolsk spiritual hierarchs, who made efforts to create systematic training in icon painting; the presence of professional artists among the exiles who struggled for survival and adaptation in harsh conditions; and the selfless devotion of women, which manifested itself in the development of artistic crafts.

**Keywords:** icon, icon painters, icon painting workshops, Tobolsk province, icon painting of the 17th – early 20th century

**For citation:** Sukhorukova, N.V. (2023) 'Icon painters of Tobolsk province of the 17th – early 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 146–155. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1050>. (In Russ.)

### Введение

Формирование изобразительной традиции в Сибири тесно связано с распространением православия благодаря храмовому строительству, требовавшему создания иконостасов. Основу изучения иконописания в ряду событий развития культуры в Сибири заложили А.Н. Копылов и Н.Г. Велижанина, которые зафиксировали имена первых

иконописцев в Тобольске, прибывших в 1636 году вместе архиепископом Нектарием из Ниловой пустыни. Из их числа штатную должность иконописца Тобольского архиерейского дома до 1645 года занимал монах Антоний. Влияния севернорусского иконописания распространялись в Сибири благодаря культурной и экономической близости с подвинским волоком — главной дорогой

в Сибирь в XVII веке. Так, в 1638 году по просьбе архиепископа Нектария для подновления росписей Софийского собора в Тобольск были присланы Дмитрий Бутусин из Сольвычегодска и Первый Цырков из Устюга Великого [1, с. 165].

Первым коллективным исследованием сибирских искусствоведов стал альбом «Сибирская икона», изданный в 1999 году. Ценные исторические источники и иконы из музейных собраний Зауралья, Иркутска, Томска, Приенисейского и Алтайского краев представили Т.А. Крючкова, Н.В. Казаринова, А.И. Евтихеева, Л.Г. Красноцветова, Л.И. Шаповалова, С.А. Белобородова, Н.А. Гончарова и Ю.А. Гончаров [2].

Целью настоящей статьи является дополнение сведений о привнесении на местную почву культурных традиций из различных духовных и художественных центров России. Для этого были исследованы архивные материалы Тобольской духовной консистории и Тобольского губернского магистрата с середины XVIII до начала XX века, что позволило выявить ряд крупных заказных работ по созданию иконостасов во вновь построенных посадских соборах.

### Становление иконописания в Сибири

Первые иконописные мастерские в Тобольске были основаны архиепископом Нектарием (1636–1640), который до назначения на тобольскую кафедру в 1636 году был игуменом Нило-Столбенской пустыни. Вместе с ним из Устюга Великого и Сольвычегодска прибыли иконописцы и жили по несколько лет при архиерейском доме, обучая наиболее способных людей из архиерейских вотчин.

В этот же год протодиаконом Софийского собора Матфеем Мартыновым была создана Абалакская икона Богоматери, ставшая главной святыней Сибири. Икона написана по подобию новгородской иконы Божьей Матери «Знамение», что позволяет предположить новгородское происхождение иконописца, вероятно, прибывшего в Тобольск в 1621 году вместе с первым тобольским архиепископом Киприаном, бывшим до назначения архимандритом новгородского Спасо-Хутынского монастыря. Искусным живописцем был тобольский архиепископ Герасим Кремлёв (1640–1650). Образ Николая Чудотворца, написанный им в 1645 году, хранился в Тобольском Иоанно-Предтеченском монастыре. О том, что к концу XVII века уровень иконописания в Тобольске достиг высокого развития, свидетельствует то, что один из мастеров, Мирон Кириллов, становится жалованным иконописцем Оружейной палаты.

В 1670-е годы в Тобольске создается программное произведение «Насаждение древа Сибирского» (икона, именуемая в ряде источников

«София — Премудрость Божия»), ставшее центром иконостаса кафедрального Софийско-Успенского собора. У корней дерева изображены царь Иоанн Грозный и Московский митрополит Дионисий, при которых совершился поход Ермака, на стволе — златоглавый каменный храм, а вверху — София в виде крылатого ангела. Икона семантически близка произведению С.У. Ремезова «Похвала Сибири», и ее авторство приписывается рядом исследователей самому Семёну Ульяновичу.

### Развитие барочного иконописания в XVIII веке

Перепись 1710 года зафиксировала имена некоторых тобольских посадских иконописцев. Среди них указан живописец из строгановских вотчин Фёдор Казаринов. Семён Ульянович Ремезов в этой переписи также называет себя иконником. Его многочисленная неразделенная семья живет в одном дворе, так как подати в то время платились со двора. «Двор купленной сына боярского Семёна Ульянова сына Ремезова — иконник, сказал себе 67 лет, у него жена Ефимья Митрофанова дочь 55 лет, сын Леонтей 33 лет — сын боярской же, у него жена Варвара Васильева дочь 30 лет, у него Леонтья дети Алексей 7, Леонтей 5 лет, Фёдор году, у него ж Семёна сын Семён — сын боярской же 27 лет, у него жена Ульяна Григорьева дочь 25 лет, сын Никифор полугоду, у него ж Семёна дети Иван — сын боярской же 26 лет, а ныне он в Сибирских низовых городех, Пётр 14 лет, дочь Марья девка 20 лет <...> Семён Ремезов руку приложил» [3]. В 1714–1717 годах Семён Ульянович Ремезов с сыновьями работает над декорированием внутреннего убранства нового губернаторского дворца, который строил первый сибирский губернатор князь Матвей Петрович Гагарин. Для нового дворца Ремезов с сыновьями написал восемнадцать больших картин.

Притоку новых мастеров немало способствовал и тот фактор, что Тобольск стал местом ссылки. Среди ссыльных, вынужденных искать себе пропитание, были украинские гетманы, участники стрелецкого бунта и дворцовых переворотов, поляки и пленные шведы. Чтобы иметь средства к существованию, ссыльные художники выполняли в Тобольске иконописные и живописные работы. В 1737 году знаменитый петровский портретист Иван Никитин и его брат иконописец Роман Никитин, осужденные по делу Артемия Волынского, были сосланы в Тобольск на «вечное житье за караулом». В 1742 году они были освобождены по именному указу Елизаветы Петровны, но Ивану Никитину не суждено было вернуться, он умер в пути.

Вероятно, та необычайная популярность, которую после отъезда Никитиных получает тобольский ямщик Козьма Черепанов как мастер

## 1. Икона

## «Св. Иоанн Богослов».

XVIII в.

Дерево, темпера.

31,2 x 26,7.

Тобольский

историко-архитектурный  
музей-заповедник.

Поступление

из древлехранилища

Софийско-Успенского

кафедрального собора



иконостасов, связана с тем, что он мог быть учеником Никитиных и работать с ними. С середины XVIII века в Тобольске и далее, во всей Сибири возводятся церкви, появляются крупные заказчики и благотворители, нажившие капиталы на торговле

с Китаем. Для выполнения барочных иконостасов церковью присылаются образцы. В 1749 году Козьма Черепанов и посадские люди Василий и Иван Бушковы выполнили иконостас для Петропавловской церкви Колывано-Воскресенского завода —



## 2. Икона

### «Иона во чреве кита».

XVIII в.

Дерево, масло.

62 x 81.

Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник.

Поступление из древлехранилища Софийско-Успенского кафедрального собора

самой великолепной церкви в Восточной Сибири того времени. Резное оформление и иконы выполнялись по присланному эскизу [4].

Деятельность Фёдора Черепанова по созданию иконостасов продолжалась до конца XVIII века. В 1795 году он заключил подряд на изготовление иконостаса Сургутской Троицкой церкви, а годом позднее — Тюменской Знаменской церкви [5].

Среди иконописцев, подавших в духовную консисторию прошение о позволении писать иконы, можно встретить тобольского цехового иконописца Савву Докучаева, который в 1777 году подрядился вместе со штатным служителем Тобольского архиерейского дома Алексеем Мякишевым за 120 руб. написать иконостас во вновь построенную Тобольскую Христорождественскую церковь; тобольского разночинца Матвея Морозова, подрядившегося в 1780 году написать иконостас в селе Черёмуховском Курганского уезда [6]; также иконописец Ф. Мелчанов в 1771 году просит об освидетельствовании написанной им иконы для Екатеринбургской городской Вознесенской церкви [7].

Пожалуй, самыми яркими памятниками тобольского барочного иконописания являются иконы XVIII века, выполненные в 1755 году по заказу воеводы Василия Моисеева для иконостаса Берёзовского Одигитриевского собора, ныне находящиеся в собрании Омского историко-краеведческого музея. Одна из икон — Богоматери «Всех скорбящих радость» — подписана цеховым иконописцем Дмитрием Мамонтовым [8].

Живописные иконы в это время получили большое распространение. Об этом свидетельствуют переписи имущества Тобольского мужского Знаменского монастыря и Архиерейского дома. В 1757 году у архимандрита Знаменского монастыря указаны: «В передней келии картина писана красками: Спасителей образ и Богородицы с двенадцать апостолами, картина в одну сторону трех аршин в другую два аршина полсема вершка с рамами. В передней келии картина писана красками Тайная вечеря, мерой в одну сторону три аршина без пяти вершков в другую два аршина и с рамами» [9].

3. Икона  
«Св. Николай  
Чудотворец».  
XVIII в.  
Дерево, темпера.  
35 x 28 см.  
Оклад: серебро,  
чеканка. Тобольск.  
Частное собрание.  
Фото: А.Г. Елфимов



Опись имущества Тобольского архиерейского дома, составленная после пожара 1788 года, перечисляет пейзажи, аллегории и живописные иконы: «На холсте: Спаситель и Богородица (2 арш. с четвертью в длину и 1 арш. в ширину). Два образа Богородицы с младенцем по аршину. Воскресение Христово (1 арш. 11 верш. в длину и 1 арш. 5 верш. в ширину)» [10].

Центр по подготовке иконописцев просуществовал в Тобольске до 60-х годов XVIII века. По указу митрополита из Невьянского монастыря отправлялись в Тобольск дети мастеровых для обучения различным ремеслам при доме митрополита [11]. Затем обучение иконописанию переходит в более систематическое образовательное русло. В 1800 году в Тобольской духовной семинарии архиепископом Тобольским и Сибирским Варлаамом, известным своим мастерством иконописцем, был открыт класс рисования.

Социальный состав иконописцев в Тобольске был различным. Это, прежде всего, представители духовенства. Например, в 1782 году протоиерей Тобольского Софийского собора Иван Погребцов просит об увольнении его в г. Верхотурье и о разрешении ему написания иконостасов [12]. Были иконописцы и из отставного военного сословия: так, отставной сержант Егор Бусыгин, живущий в Тобольске, выполнил в конце XVIII века иконостас Екатеринбургской Богоявленской церкви [13].

В 1788 году в ведомости Тобольского городского магистрата значатся иконописцы из мещан: «Пётр Васильев Бушков, 53 г.; Пётр Васильев Мисюрин, 30 л.; Василий Львов Щукин, 51 г.; Дмитрий Дмитриев Росляков, 39 л. Иконописцы из цеховых: Алексей Будрин, 31 г.; Александр Неводчиков, 41 г.; у него сын Василий, 17 л.; Иван Дмитриев Новгородцев, 38 л.; Савва Докучаев, 39 л.» [14].

### **Народные и старообрядческие иконы в Сибири**

Преобладающим в Сибири XVIII – начала XX века было крестьянское сословие. Закономерно, что сформировалось целое направление иконописи, ориентированное на крестьянский рынок. Привозная владими́ро-суздальская икона заняла одно из первых мест в насыщении этого рынка. В XVIII–XIX веках владимирские крестьяне ежегодно поставляли в Сибирь возы икон. Многие из них искали в Сибири древние иконы с целью их последующей реставрации и продажи ценителям из среды купцов-старообрядцев. В 1763 году Тобольская духовная консистория дает позволение суздальцу Ивану Яковлеву Швецову с товарищами «заменять желающим православным христианам старые святыя образа на новые, ими привезенные» [15]. Некоторые из владимирских иконописцев

приезжали в Тобольскую епархию, чтобы писать иконы по заказу на месте [16]. Тобольская духовная консистория стремилась контролировать этот процесс, назначив в качестве эксперта вновь написанных икон лучшего тобольского иконописца того времени Василия Бушкова. О том, что в первую очередь строго следили, чтобы вместе с иконами не проникала идеология старообрядчества, свидетельствует Дело «Об отобрании у крестьянина Владимирской губернии старообрядческих икон. 1805 г.» [17].

Тобольская губерния не осталась в стороне от раскола. В декабре 1653 года в духовный центр Сибири был отправлен в ссылку протопоп Аввакум вместе с женой, четырьмя детьми и племянницей. Здесь ему покровительствовал архиепископ Симеон, который, как и Аввакум, ранее входил в кружок любителей древнего благочестия в Макарьевском Желтоводском монастыре.

После разгрома Керженских скитов в Нижегородской губернии (1722 г.) и бегства оттуда десятков тысяч старообрядцев начинается заселение староверами Урала и Сибири. Развитие здесь горнозаводской промышленности требовало рабочих рук. Заинтересованные в дешевизне производства заводладельцы смотрели сквозь пальцы на конфессиональную принадлежность рабочих. Некоторые из них и сами придерживались старой веры.

На юге Тобольской губернии было много старообрядческих селений, крестьяне которых составляли Курганскую Успенскую общину старообрядцев-поморцев. В середине XIX века в Тобольской губернии, по официальным данным губернского правления, насчитывалось 29 946 раскольников и сектантов. В городах губернии старой веры тайно придерживалось купеческое сословие, официально исповедующее православие.

Известна любовь старообрядцев к иконам как к воплощению зримого богословия. Иконы находились и в домах, и в часовнях. Сохранилась опись икон часовни в д. Савиной близ Тобольска, сделанной православным священником при ее опечатывании: «С правого клироса образ Иоанна Богослова, образ Богоявления Господня, образ Благовещения Пресвятой Богородицы, образ животворящая Троицы, образ Успения Пресвятыя Богородицы, образ Преображения Господнего, образ Одигитрии Смоленской, образ Николая Чудотворца. Мерию оные в один аршин. Во втором ярусе образ Илии Пророка, образ Положения во Гроб. Третий ярус — в середине образ Царь Царем в 1 аршин. Ко оному двенадцать апостолов. Образ за правым клиросом Николая Чудотворца с житиями в один аршин. Образ за левым клиросом Владимирской Богородицы» [18].



4. Роспись купола  
алтарной части  
домовой церкви  
Св. Троицы  
Тобольского  
архиерейского дома.  
1830-е.

Фото: Н.В. Сухорукова

5. Икона  
«Богоматерь  
Тобольская».

Начало XX в.  
Дерево, темпера.  
44,6 x 37.  
Музей Природы  
и Человека,  
г. Ханты-Мансийск

#### Академическое иконописание

В XIX веке во вновь построенных приделах Тобольских церквей на пожертвования богатых купцов иконостасы выполнялись в стиле классицизма с иконами академического письма. Одновременно происходила замена старых барочных иконостасов. В это время заказы получал Гаврила Докучаев, потомственный иконописец, сын цехового Саввы Докучаева. В 1824 году ему был дан заказ на написание образов на внешних стенах собора и колокольни в Абалакском Знаменском монастыре.

В 1832 году в Тобольском архиерейском доме была основана домовая Троицкая церковь, к восточной части здания был пристроен алтарь и выполнена потолочная и настенная роспись. Подбор живописца для выполнения росписи было поручено сделать главе цеха иконописцев Тобольской ремесленной управы Фульяну Пленину. На основании проведенных торгов договоры были заключены с Николаем Алексеевичем Кречетовым и с художником из поселенцев Александром Фёдоровым [19].

В середине XIX века в Тобольске иконы академического письма выполняли преподаватель рисования губернской гимназии, прошедший обучение в Академии художеств, Денис Петрович Шелудков и мещанин из ссыльнопоселенцев Иван Иванович Козлов. В 1862 году эти авторы участвовали в выполнении икон для иконостаса тобольской Спасской церкви. Иван Козлов получил также заказ на изготовление иконостаса



Берёзовского Троицкого собора. В конце XIX века большой известностью также пользовалась мастерская тобольского иконописца Монастырёва, получавшего заказы со всей губернии.

В конце XIX века одним из центров сибирского иконописания становится Тобольский Иоанно-Введенский женский монастырь, в котором была основана иконописная мастерская под руководством монахини Уриилы Исаковой, прошедшей обучение в Екатеринбургском женском Ново-Тихвинском монастыре. Общее количество монахинь и послушниц, занимавшихся иконописанием в монастыре, к концу XIX века составляло свыше тридцати человек.

Заказы на иконы поступали в монастырь со всей Сибири, из Киргизской миссии, Дальнего Востока. Подтверждением популярности икон монастыря является письмо одного из заказчиков — ишимского священника: «Насколько справедливо, я узнал, что при Вашем монастыре девицы пишут иконы и пишут хорошо» [20]. Среди заказов было много икон на чеканном золотом фоне, этим видом художественных работ монахини овладели в совершенстве. Иконография заказываемых икон была самая разнообразная, в том числе присутствовали особо чтимые местные иконы. Так, большую икону Абалакской Божией Матери с чеканным позолоченным фоном заказали в Минусинский уезд Енисейской губернии [21]. В 1904 году иконы, выполненные в тобольском Иоанно-Введенском женском монастыре, были представлены на выставке в Таврическом дворце Петербурга.

### Выводы

В течение XVII века в Сибири основополагающим направлением в иконописании стали традиции, привнесенные из центров древнерусской святости. И это не случайно. Сибирь как новое, не освоенное христианской культурой земное пространство открывала безграничные возможности для своего уподобления Царствию небесному.

Распространение стиля барокко с начала XVIII века и практически в течение всего столетия было связано с влиянием на творчество сибирских художников барочных традиций малороссийского и белорусского происхождения, привнесенных верховными архиереями Сибири, выпускниками Киевской духовной академии. Учитывая повсеместное использование присылаемых из столицы образцов и наличие художников из числа ссыльных, а также представителей строгановского художественного центра, говорить о формировании местной тобольской школы как провинциальной формы столичного стиля не представляется возможным. Можно лишь отметить повсеместную популярность барокко в Сибири — как

в архитектуре, так и в создании высоких ярусных иконостасов с живописными иконами. Этот стиль как нельзя лучше соответствовал деятельной мобильности сибиряков XVIII века, которые соотносили божественные и земные события, драматизм творения и человеческой жизни. Снижение художественного уровня стиля в сторону упрощения было связано с необходимостью удешевления производства для продажи местному населению.

Академический стиль стал новым толчком к привлечению профессиональных авторов для создания монументальных росписей и иконостасов. Новый стиль отвечал общему имперскому духу с его стремлением к регламентации и уравновешенности композиции. При этом происходит возврат к традиции написания одухотворенных ликов святых в древнерусском стиле. Духовно-религиозный подъем второй половины XIX века стал основанием для массовой замены барочных иконостасов. Обобщая этапы формирования иконописи на сибирской земле, мы можем видеть, что им соответствовали важные периоды сибирской истории, органично связанной с историей России.

### Список источников

1. Копылов А.Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII – начала XIX в. Новосибирск: Наука, 1974. 251 с.
2. Сибирская икона : альбом / ред.: В.И. Байдин, С.В. Голынец, Н.Д. Зольникова, Б.Б. Овчинникова, С.В. Фёдоров. Омск: Иртыш-92, 1999. 272 с.
3. 1710: Тобольский уезд: переписная книга города Тобольска переписи князя Василия Мещерского // Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 214. Оп. 1. Д. 1314. Л. 755.
4. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 1. Д. 305. Л. 182.
5. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 4. Д. 617. Л. 1–46.
6. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 3. Д. 2658. Л. 58.
7. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 2. Д. 2716. Л. 1–2.
8. Бежан Е.М. Берёзовские иконы в коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 2013. № 18. С. 252–261.
9. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 70. Оп. 1. Д. 10. Л. 49–49 об.
10. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 57. Оп. 1. Д. 8. Л. 1–4.
11. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 2. Д. 286. Л. 1–2.
12. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 3. Д. 2410. Л. 1.
13. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 4. Д. 53. Л. 1.
14. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. И-8. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–8.
15. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 2. Д. 504. Л. 1–2.
16. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 4. Д. 821. Л. 1–2.
17. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 6. Д. 200. Л. 1–3.
18. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156. Оп. 31. Д. 668. Л. 21–21 об.
19. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 57. Оп. 1. Д. 38. Л. 1–23.
20. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 197. Оп. 1. Д. 96. Л. 1–63.
21. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 197. Оп. 1. Д. 102. Л. 73.

**References**

1. Kopylov, A.N. (1974) *Essays on the cultural life of Siberia in the 17th and early 19th centuries*. Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
2. Baidin, V.I., Golynets, S.V., Zolnikova, N.D., Ovchinnikova, B.B. and Fedorov, S.V. (eds.) (1999) *Siberian icon*. Omsk: Irtysh-92 Publ. (In Russ.)
3. (Anon.) (n.d.) '1710: Tobolsk district: census book of the city of Tobolsk, census of Prince Vasily Meshchersky', in *Russian State Archive of Ancient Acts (RGADA)*, coll. 214, aids 1, fol. 1314. p. 755. (In Russ.)
4. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 1, fol. 305, p. 182. (In Russ.)
5. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 4, fol. 617, p. 1–46. (In Russ.)
6. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 3, fol. 2658, p. 58. (In Russ.)
7. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 2, fol. 2716, pp. 1–2. (In Russ.)
8. Bezhan, E.M. (2013) 'Berezovsky icons in the collection of the Omsk State History and Local Lore Museum', *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya = News of the Omsk State Museum of History and Local Lore*, (18), pp. 252–261. (In Russ.)
9. *State Archive in Tobolsk*, coll. 70, aids 1, fol. 10, pp. 49–49 back. (In Russ.)
10. *State Archive in Tobolsk*, coll. 57, aids 1, fol. 8, pp. 1–4. (In Russ.)
11. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 2, fol. 286, p. 1–2. (In Russ.)
12. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 3, fol. 2410, p. 1. (In Russ.)
13. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 4, fol. 53, p. 1. (In Russ.)
14. *State Archive in Tobolsk*, coll. 1-8, aids 1, fol. 1, pp. 1–8. (In Russ.)
15. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 2, fol. 504, pp. 1–2. (In Russ.)
16. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 4, fol. 821, pp. 1–2. (In Russ.)
17. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 6, fol. 200, pp. 1–3. (In Russ.)
18. *State Archive in Tobolsk*, coll. 156, aids 31, fol. 668, pp. 21–21 back. (In Russ.)
19. *State Archive in Tobolsk*, coll. 57, aids 1, fol. 38, pp. 1–23. (In Russ.)
20. *State Archive in Tobolsk*, coll. 197, aids 1, fol. 96, pp. 1–63. (In Russ.)
21. *State Archive in Tobolsk*, coll. 197, aids 1, fol. 102, pp. 73. (In Russ.)

**Информация об авторе**

Сухорукова Надежда Владиленовна, заведующая филиалом «Дом-музей народного художника СССР В.А. Игошева», Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, Ханты-Мансийск, Российская Федерация, [nv\\_suhorukova@mail.ru](mailto:nv_suhorukova@mail.ru).

**Information about the author**

Nadezhda Vladilenovna Sukhorukova, Head of the branch "House-Museum of the People's Artist of the USSR V.A. Igoshev", State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra, Khanty-Mansiysk, Russian Federation, [nv\\_suhorukova@mail.ru](mailto:nv_suhorukova@mail.ru).

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 14.11.2023; одобрена после рецензирования 30.11.2023; принята к публикации 04.12.2023.

The article was received by the editorial board on 14 November 2023; approved after reviewing on 30 November 2023; accepted for publication on 04 December 2023.



Краткое сообщение  
УДК 75.046+7.04  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.009

## Атрибуция иконы Воскресения Христова с клеймами из Государственного художественного музея Ханты-Мансийского автономного округа

Трубачёва Мария Сергеевна



*Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря, Москва,  
Российская Федерация  
trubacheva.ms@gmail.com*

**Аннотация.** Статья посвящена результатам атрибуционного исследования и искусствоведческому анализу иконы Воскресения Христова с клеймами из собрания Государственного художественного музея Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. С применением историко-искусствоведческого и семиотического методов проведен анализ сложного композиционного построения и состава изображенных на иконе чтимых святых и образов Богородицы, а также технико-технологических и стилистических особенностей иконы. В результате установлено, что ее создание может быть отнесено ко второй половине XVIII века и связано с Ростовом Великим, где в данный период процветал промысел финифти, а изобразительное искусство испытывало влияние малороссийских и польских образцов.

**Ключевые слова:** иконопись, Ханты-Мансийский музей, икона «Воскресение Христово, с 63 клеймами», Ростов Великий

**Для цитирования:** Трубачёва М.С. Атрибуция иконы Воскресения Христова с клеймами из Государственного художественного музея Ханты-Мансийского автономного округа // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 156–167.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1053>.

Short communications article

## Attribution of the icon of the Resurrection of Christ with stamps from the State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug

Maria S. Trubacheva

*The Grabar Art Conservation Center, Moscow, Russian Federation*  
 trubacheva.ms@gmail.com

**Abstract.** The article focuses on attribution research and art history analysis of the icon of the Resurrection of Christ with stamps (miniature drawings) from the collection of the State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug. The research is conducted using art historical and semiotic approaches. The compositional structure, composition and technical features of the icon, including the venerated saints and Mother of God images, were thoroughly analysed by the author. The study also included exploration of technological and stylistic aspects. It has been established that the creation of the object can be attributed to the latter half of the 18th century and is connected to Rostov Veliky (i.e. Rostov the Great). This is the time when the finery trade flourished and the fine arts were influenced by Malorossian (Little Russian) and Polish models.

**Keywords:** icon painting, Khanty-Mansiysk Museum, icon “The Resurrection of Christ, with 63 stamps”, Rostov the Great

**For citation:** Trubacheva, M.S. (2023) ‘Attribution of the icon of the Resurrection of Christ with stamps from the State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 156–167. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.009.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1053>. (In Russ.)

### Введение

Из более чем ста лет существования Реставрационного центра, основанного И.Э. Грабарём, уже 30 лет при отделе древнерусской темперной живописи работает Комиссия по экспертизе икон, созданная в 1993 году по распоряжению Министерства культуры РФ. Как правило, сюда поступают иконы от частных владельцев, однако экспертиза проводится и по заявкам музеев. Так, несколько лет назад с просьбой провести реставрацию и атрибуцию пяти икон обратился Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Сведений об их происхождении не имелось, однако, исходя из технико-технологических, стилистических

и иконографических особенностей, выявленных в результате исследований, определенные выводы удалось сделать. Это, в частности, касается иконы «Воскресение Христово, с 63 клеймами»<sup>1</sup>, атрибуция и искусствоведческий анализ которой и является целью данной статьи. Исследования иконографии «Воскресения Христова» обширны [1–19 и др.] и вместе с результатами проведенного анализа на основе историко-искусствоведческого и семиотического методов дают основания сделать представленные в статье выводы.

### Описание и анализ иконы

Еще покрытая олифой, с латунным позолоченным окладом на полях, икона по времени

<sup>1</sup> Полное название иконы, данное в результате проведения экспертизы: «Воскресение Христово, с праздниками, избранными Богородичными иконами и избранными святыми в клеймах, в латунном окладе на полях» (далее в тексте: «Воскресение Христово, с 63 клеймами»).



**1. Икона «Воскресение Христово, с праздниками, избранными Богородичными иконами и избранными святыми в клеймах, в латунном окладе на полях».**

Вторая половина XVIII в.  
Дерево, левкас, яичная темпера, «двойник» (икона); латунь, штамповка, дочеканка, золочение (оклад).  
110 x 92 x 4,5.  
Государственный художественный музей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры (инв. № 126)

своего создания производила впечатление довольно поздней и малоинтересной. Тем не менее после проведенной реставрации (реставратор М.В. Наумова) необходимо было приступить к ее исследованию.

Центральное место занимают две композиции, относящиеся к одному событию — Воскресению Христову. Это «Сошествие Христа во ад» (внизу) и «Восстание Христа от гроба» (вверху). Сошествие во ад показано на темном фоне. Хитон Христа, стоящего на вратах ада, багряного цвета. От нимба исходят как прямые, так и волнообразные лучи. Христос выводит из ада Адама, который изображен среди ветхозаветных праведников. Границы этой композиции, заканчивающейся внизу конусом, имеют несколько дугообразных очертаний, образуя «розетку». Симметрично этому построению расположена верхняя композиция, также заканчивающаяся конусом, но вверху. В ней сразу обращает на себя внимание локальный фон, на котором изображена фигура Христа. Обычно вокруг Христа пишется мандорла — сияние в форме овала, которое бывает однородным по цвету или двуцветным. В данном случае очевидно, что сияние многослойное (или многосферное) и имеет очертание раковины (один из христианских символов). Обнаженное тело Христа покрыто красного цвета гиматием. От нимба исходят волнообразные лучи. В руке Христа орифламма — знамя победы. Стоящий на отваленном камне гроб, из которого восходит Христос, — красного тона. По сторонам от него — спящие стражники. По верхнему контуру фона сферы многословная надпись: «Образ тридневного воскресения Господа нашего Иисуса Христа». Обозначение имени Христа написано с двумя буквами «И», по правилу Никоновской реформы середины XVII века. По сторонам от воскресшего Христа показаны жены-мироносицы и гора Голгофа с тремя крестами. В углы квадратного средника вписаны фигуры сидящих евангелистов.

Средник окружен двумя рядами клейм. Форма внутренних клейм — овальная. В них изображены святые. Внешние клейма имеют овальную и прямоугольную формы, причем они чередуются. В прямоугольных клеймах помещены образы чудотворных икон Богоматери. В овальных — двенадцатые и великие праздники. Еще в четырех клеймах (по нижнему ряду), прямоугольных, с вогнутыми сторонами — также изображены

святые. С каждой из внешних сторон иконы как по горизонтали, так и по вертикали насчитывается по девять клейм. В общей сложности их число составляет шестьдесят три (см. Приложение). За исключением нескольких, фоны в клеймах — синие. Нимбы и обводки клейм выполнены «двойником» (сплав серебра с золотом)<sup>2</sup>.

Из всей многочисленности сюжетов выделим следующие. Так, среди образов Богоматери на данной иконе помещены: **Владимирская, Ярославская** (в зеркальном изображении), **Боголюбская, Муромская, Толгская, Новоникитская**. Включение именно этих образов в состав клейм позволяет считать, что они почитались заказчиком особо. В качестве места такого почитания можно предположить один из духовных центров **среднерусских** земель<sup>3</sup>.

В добавление к этому перечню при определении состава изображенных святых удалось установить, что в клеймах показаны как великие православные, так и русские святые, среди которых:

Князя Константин, Василий и Феодор со чадами — **Ярославские** чудотворцы (рис. 2),

Святители **Ростовские** — Леонтий, Исайя, Игнатий, Иаков (рис. 3),

Святитель Димитрий — Митрополит **Ростовский** (рис. 4),

Преп. Сергей Радонежский, вышедший из **Ростова** (рис. 5),

Александр Невский — князь **Переславля-Залесского** (рис. 6),

Преп. Иринарх-затворник **Ростовский** чудотворец<sup>4</sup>,

Преп. Геннадий Костромской — святой **Ростово-Ярославской** земли (рис. 7),

Преп. Кассиан Угличский — сподвижник епископа **ростовского** Иоасафа (рис. 7),

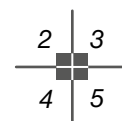
Святитель Иона, бывший в 1437 году епископом **Рязанским и Муромским** (епархии, относящиеся к **Ростову** еще в XII веке). Также с древних времен с Ростовом были связаны Владимирская и Суздальская епархии (рис. 8).

Состав избранных святых и состав избранных икон Богородицы позволяет связать создание этой иконы с такими иконописными центрами, как Ростов Великий и Ярославль. Это подтверждается сходством овальных клейм и обрамлений с овальными эмалевыми дробницами, изготовление

<sup>2</sup> См. схему расположения клейм в Приложении. Автор статьи выражает благодарность И.В. Ковалёвой, оказавшей помощь в подготовке схемы.

<sup>3</sup> Названия первых пяти икон говорят сами за себя и связаны как с Ярославской епархией, так (исторически) и с Ростовской. Что касается иконы Божией Матери Новоникитской, то она также оказалась связана с Ярославлем. Такое изображение «...имеется в стенописи Благовещенской церкви в Ярославле (на своде северного окна нижнего света на западной стене). Росписи традиционно датируются 1709 годом, по времени освящения храма, но, очевидно, выполнены позднее» [20].

<sup>4</sup> Сложно объяснить, почему «Иринарх» показан в святительском одеянии, тогда как он должен изображаться в монашеской одежде, как преподобный. Следует также отметить, что среди святых нет изображений блаженных юродивых Исидора Твердислова и Иоанна Милостивого (Власатого), Ростовских чудотворцев.



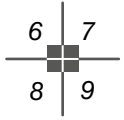
2. **Фрагмент.**  
Ярославские чудотворцы  
Константин, Василий  
и Феодор со чадами

3. **Фрагмент.**  
Ростовские чудотворцы  
Леонтий, Исая, Игнатий,  
Иаков

4. **Фрагмент.**  
Святитель Димитрий  
Ростовский

5. **Фрагмент.**  
Преподобный Сергий  
Радонежский





6. **Фрагмент.**

Св. Александр Невский,  
князь Переславля-  
Залесского

7. **Фрагмент.**

Преподобные Геннадий  
Костромской и Кассиан  
Углический

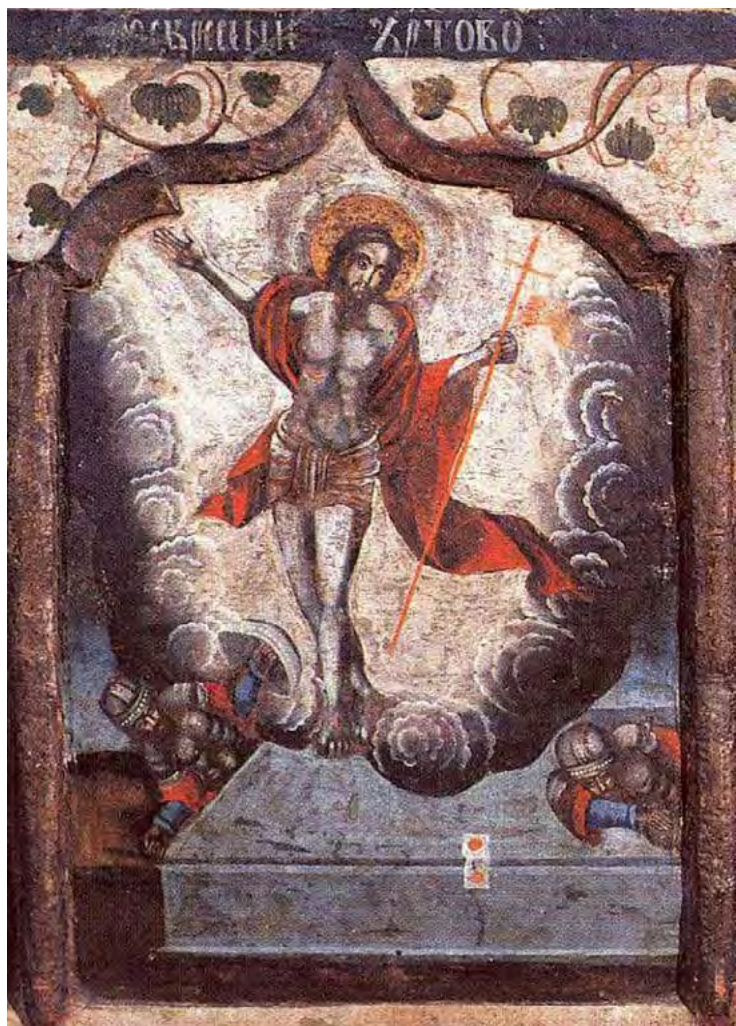
8. **Фрагмент.**

Святитель Иона, епископ  
Рязанский и Муромский

9. **Фрагмент.**

Спящие стражники





10. **Неизвестный автор.**  
**Распятие, Воскресение**  
**Христово и Вознесение**  
**Пресвятой**  
**Богородицы**  
**(роспись в алтаре).**  
**Центральная часть**  
**«Воскресение**  
**Христово».**

XVIII в.

Источник: art.biblioclub.ru

11. **А.И. Всевятский.**  
**Дробница**  
**с запрестольного**  
**креста «Воскресение**  
**с Сошествием во ад».**

1793.

Медь, эмаль.

16,5 x 12,5 (овал).

Государственный  
музей-заповедник

«Ростовский кремль».

Поступление: 1927 г.,  
из Успенского собора  
г. Ростова.

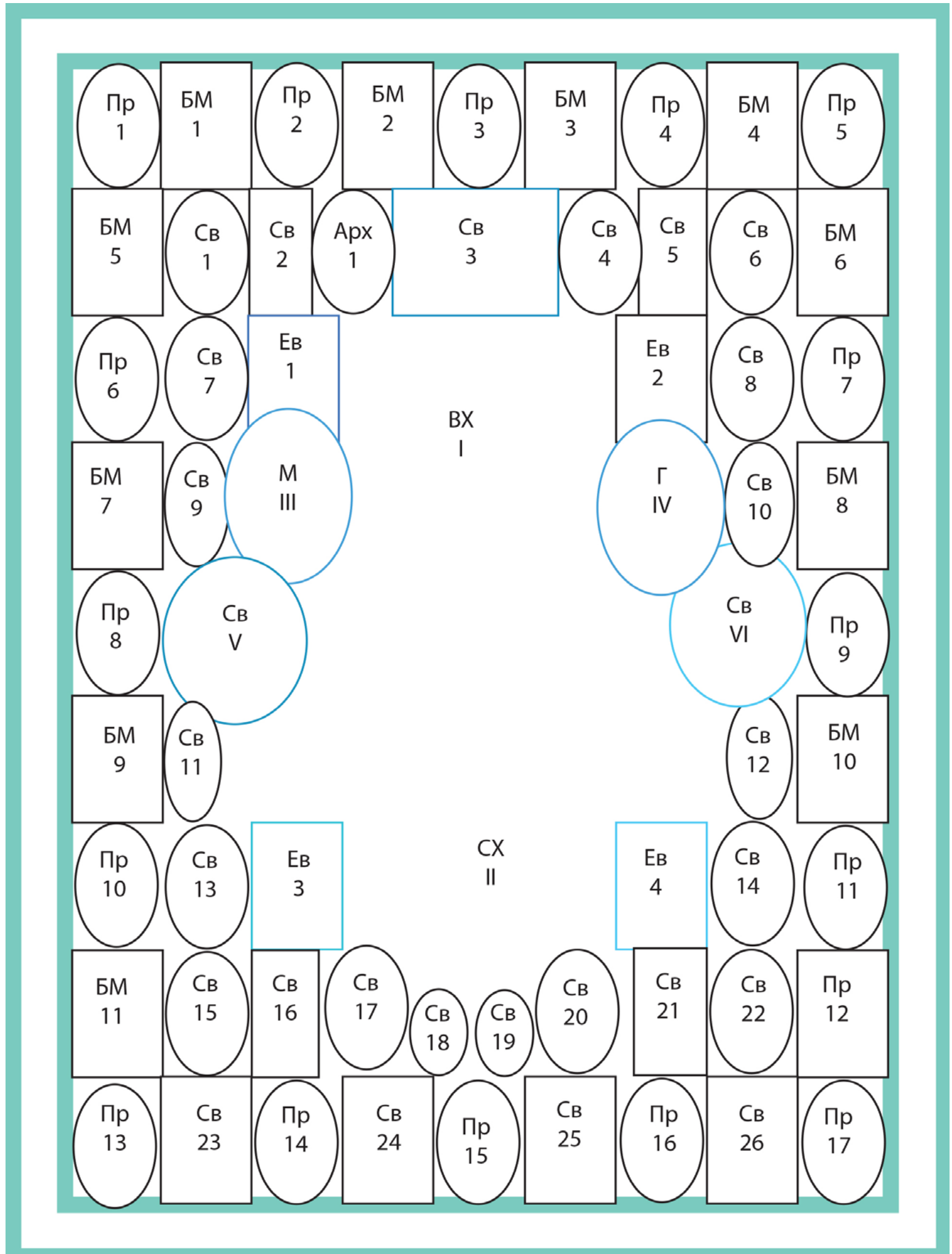
Источник: rostmuseum.ru

которых получило распространение в Ростове с середины 1760-х годов<sup>5</sup>. Продуманность количества клейм, их расположения и сочетания говорит о том, что икона выполнялась умелым знаменщиком, следующим указаниям знающего богослова. Хорошо известно, что ростовские иерархи XVIII века, выходцы из Польши и Малороссии, обладали глубокими богословскими познаниями. Не исключено, что образ «Воскресения Христова, с 63 клеймами» был написан по заказу одного из ярославо-ростовских архиепископов (в 1788 году кафедра была переведена в Ярославль). Во всяком случае, икона не могла быть создана ранее 1757 года, когда был канонизирован митрополит Димитрий Ростовский, изображение которого присутствует среди остальных святых. Поздней границей создания иконы можно считать конец XVIII века исходя из технико-технологических и стилистических особенностей письма. При этом не стоит говорить о каких-либо местных особенностях, поскольку к этому времени они стали обобщенными, хотя во многих иконографических деталях отчетливо видится заимствование из западных, польских источников.

Отсутствие ковчега, применение традиционной яичной темперы с плотным слоем белил и подрумянкой в личном письме, синий цвет фонов в клеймах, штриховые разделки по «двойнику», волнистые лучи нимбов характерны для иконной живописи XVIII столетия. Мастер имеет хорошее представление об одежде древнерусских воинов, показывая ее в сюжетах, связанных с евангельской историей (стражники у гроба Христа, рис. 9). Зная иконографию, утвердившуюся в русском иконописании, мастер использует в то же время детали, перенятые с южных (малороссийских) и западных (польских) образцов: вычурная поза Христа, орифламма в Его руке, форма мандорлы в виде раковины (рис. 10). Именно такой стиль сохранится в последующие годы в эмалях Ростова, нередко имеющих овальную форму, как и некоторые клейма рассмотренной иконы.

<sup>5</sup> Фёдорова М., Садикова А. Ростовская Финифть // Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь в Ростове-Великом [официальный сайт]. URL: <http://www.rostov-monastir.ru/page/rostovskaja-finift> (дата обращения: 04.02.2023).

12. **Схема**  
расположения клейм  
иконы «Воскресение  
Христово,  
с праздниками,  
избранными  
Богородичными  
иконами и избранными  
святыми в клеймах,  
в латунном окладе  
на полях»



### Заключение

Таким образом, в результате анализа сложного композиционного построения и состава изображенных на иконе чтимых святых и образов Богоматери, а также технико-технологических и стилистических особенностей иконы было установлено, что ее создание может быть отнесено ко второй половине XVIII века и связано с Ростовом Великим, где в данный период процветал промысел финифти, а изобразительное искусство испытывало влияние малороссийских и польских образцов. Всё это нашло отражение в иконописном памятнике. К сожалению, поиск прежнего местонахождения иконы не привел к результату, однако ее публикация может послужить дальнейшей работе в этом направлении<sup>7</sup>.

### Приложение

#### Схема расположения клейм иконы с пояснениями

Для удобства пользования схемой (рис. 12) каждому клейму дано условное буквенное обозначение. Клейма с однотипными композициями имеют однотипные обозначения и, кроме того, пронумерованы арабскими цифрами. Части средника пронумерованы римскими цифрами и дополнены буквенными обозначениями. Буквенные обозначения расшифровываются следующим образом.

#### В среднике:

ВХ I — Восстание Христа от гроба (верхняя часть средника, посвященного Воскресению Христа).

СХ II — Сошествие Христа во ад (нижняя часть средника, посвященного Воскресению Христа; там же изображены ветхозаветные праведники: Адам, Авель, праотцы Авраам, Исаак, Иаков, пророк Моисей со скрижалями — по правую руку Христа; пророк Иоанн Предтеча, цари Давид и Соломон, пророк Даниил, царь-священник Мелхиседек, ветхозаветные праведницы: праматерь Ева, Сарра, Ревека, Рахиль и другие — по левую руку Христа).

М III — Мирносицы (жёны-мироносицы, пришедшие вместе с Богоматерью ко гробу Христа).

Г IV — Голгофа (гора Голгофа с тремя крестами, на одном из которых был распят воскресший Христос).

Св V — Святые новозаветные (пророк Иоанн Предтеча, апостолы Пётр и Павел, святители Кирилл Александрийский, Афанасий Великий, патриарх Александрийский Иоанн Милостивый).

Св VI — Святые ветхозаветные (пророки Аввакум, Енох, Мисаил, Наум, Илия, праведные Иоаким и Анна — родители пресв. Богородицы).

Ев — Евангелисты, образы которых расположены в углах средника:

1. Матфей;
2. Иоанн Богослов;
3. Лука;
4. Марк.

#### В клеймах:

Пр — праздник (дванадесятый или связанный с ним):

1. Рождество Богородицы;
2. Введение во храм;
3. Троица;
4. Благовещение;
5. Рождество Христово;
6. Сретение;
7. Крещение;
8. Воскрешение Лазаря;
9. Вход в Иерусалим;
10. Преображение;
11. Распятие;
12. Уверение Фомы;
13. Вознесение;
14. Сошествие Св. Духа;
15. Успение;
16. Воздвижение Креста.

БМ — Божия Матерь (икона Божией Матери):

1. Одигитрия;
2. Казанская;
3. Владимирская;
4. Умиление Ярославская (в зеркальном изображении);
5. Боголюбская;
6. Муромская;
7. Тихвинская;
8. Знамение;
9. Толгская;
10. Новоникитская;
11. Всех скорбящих радость;
12. Покров.

Св — святые:

1. Ярославские чудотворцы князя Константин, Василий, Феодор со чадами;
2. Апостол Иаков Заведеев;
3. Пророчица Анна, пророк Симеон, пророк Захария и прав. Елизавета;
4. Святители Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов;
5. Апостол Иаков Алфеев;
6. Святители ростовские Игнатий, Иаков, Леонтий, Исая;
7. Сорок мучеников Севастийских;
8. Девять мучеников Кизических: Феогнид,

<sup>7</sup> Примером этому служат дробницы, выполненные в конце XVIII века мастером А.И. Всесвятским, священником Ростова Великого (рис. 11) [21].

Руф, Антипатр, Феостих, Артем, Магн, Феодот, Фавмасий и Филимон;

9. Чудотворцы святители Тихон Амафунтский и Николай Мирликийский;

10. Святители Харлампий, Модест, Власий;

11. Митрополит Димитрий Ростовский;

12. Преп. Сергей Радонежский;

13. Семь отроков Эфесских;

14. Святитель Антипа Пергамский, преп. Зосима и Савватий, преп. Евфимий Великий, преп. Антоний и Феодосий Печерские;

15. Прав. Артемий Веркольский, благоверн. кн. Александр Невский, преп. Марон-пустынный, преп. Иринарх Ростовский, преподобномученик Агафангел;

16. Муч. Флор и Лавр;

17. Воины Феодор Стратилат, Никита, Андрей Стратилат, Георгий, Иоанн и Димитрий Солунский;

18. Архидиакон Стефан, царица Елена, царь Константин, архидиакон Лаврентий;

19. Муч. бессребрен. Козма и Дамиан, муч. бессребрен. Кир и Иоанн Александрийские;

20. Преп. Геннадий Костромской, Дионисий Глушицкий, Моисей Угрин Печерский, Кассиан Углический, Амфилохий Глушицкий;

21. Мученицы София, Вера, Надежда, Любовь;

22. Преп. Онуфрий, святитель Иона, преп. Евстафий Печерский, преп. Марк Фракийский, преп. Пётр Афонский;

23. Преп. Параскева Сербская, муч. Акилина, преподобномуч. Евдокия и неизв. св.;

24. Преподобные Марфа, Евфросиния, Феодора, Феодосия, Мария Египетская;

25. Великомуч. Екатерина, Варвара, Анастасия, Параскева, преп. Мария;

26. Мученики Кирик и Иулита, Анисия, Агрипина, Иулиания, преп. Таисия.

Арх — Архангелы (между клеймами Св 2 и Св 3).

Собор Архангела Михаила и прочих Сил бесплотных.

#### Список источников

1. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. 252 с.
2. Вахрина В.И. Иконы ростовского Архиерейского дома // Искусство христианского мира. 1999. № 3. 134–143.
3. Воронец Е.Н. Как и на каком основании должно изображать икону Воскресения Христова? М.: Университетская типография, 1893. 288 с.
4. Иванова С.В. Иконография Воскресения в русском искусстве XVI–XVIII вв.: источники формирования нового канона // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. № 45. С. 28–44. <http://dx.doi.org/10.15382/sturV202245.28-44>.
5. Иванова С.В. Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура. 2010. № 8. С. 36–61.
6. Иванова С.В. Воскресение и Сошествие во ад: История двух сюжетов в христианском искусстве. СПб.: Российский институт истории искусств, 2019. 398 с.
7. Иванова С.В. Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 138–141. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2014-0-4-138-141>.
8. Квливидзе Н.В. Воскресение Иисуса Христа. Иконография // Православная энциклопедия. Т. IX. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. С. 420–423.
9. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Исторический и иконографический очерк. Т. 1: Иконография Господа Бога нашего и Спаса Иисуса Христа. СПб.: Товарищество Р. Годикс и А. Вильборг, 1905. 97 с.
10. Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М.: Наука, 1978. 335 с.
11. Овчинников А.Н. Из опыта реконструкции древних икон // Музей и современность. Вып. 2 / науч. ред. А. Тимрот. М.: [б. и.], 1976. С. 196–235.
12. Овчинников А.Н. Икона середины XV века «Воскресение» (псковский извод) // Древний Псков. История, искусство, археология. Новые исследования : сборник / сост. С. Ямщиков. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 133–154.
13. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 562 с.
14. Полещук Д.В. Сюжет «Вознесение Христа с Адамом» в иконе «Воскресение Христово» 1571 г. из Великого Устюга и некоторые проблемы иконографии Воскресения в XVII в. // Великий Устюг. Проблемы региональных исследований : материалы межрегиональной научно-практической конференции / редкол.: А.Б. Андреева и др. Великий Устюг: [б. и.], 2018. С. 65–69.

15. Припачкин И.А. О Воскресении Христовом в православной иконографии. М.: Паломник, 2008. 64 с.
16. Успенский Л.А. Воскресение Христово // Журнал Московской Патриархии. 1956. № 5. С. 28–33.
17. Kartsonis A.D. *Anastasis: the making of an image*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986. 263 p.
18. Lucchesi Palli E. Höllenfahrt Christi // Lexikon der christlichen Ikonographie / Herausgegeben von E. Kirschbaum. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1970. B. 2. S. 322–331.
19. Schiller G. Ikonographie der christlichen Kunst. B. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1986. 604 S.
20. Комашко Н.И. Новоникитская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Том 51. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2018. С. 660–661.
21. Фёдорова М.М. Творчество мастера ростовской финифти XVIII века священника Алексея Всесвятского // Искусство христианского мира. Вып. 8. М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. С. 297–306.
22. Крылов А.П. Церковно-археологическое описание города Ярославля. Ярославль: Тип. Г. Фалька, 1860 (2016). 291 с.
23. Титов А.А. Ростов Великий Ярославской губернии и его святыни. М.: Печ. А.И. Снегирёвой, 1909. 66 с.

## References

1. Bobrov, Yu.G. (1995) *The basics of iconography of ancient Russian painting*. St. Petersburg: Axioma. (In Russ.)
2. Vakhrina, V.I. (1999) 'Icons of the Rostov Bishop's House', *Iskusstvo khristianskogo mira = Art of the Christian World*, (3), pp. 134–143. (In Russ.)
3. Voronets, E.N. (1893) *How and on what basis should the icon of the Resurrection of Christ be depicted?* Moscow: University PH. (In Russ.)
4. Ivanova, S.V. (2022) 'Iconography of the resurrection in the Russian art of the 16th — 18th centuries: sources of formation of the new canons', *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva = St. Tikhon's University Review. Series 5: Problems of History and Theory of Christian Art*, (45), pp. 28–44. doi:10.15382/sturV202245.28-44. (In Russ.)
5. Ivanova, S.V. (2010) 'The Iconography of Easter: The Descent into Hell and the Resurrection', *Istoriya i kul'tura = History and culture*, (8), pp. 36–61. (In Russ.)
6. Ivanova, S.V. (2019) *Resurrection and Descent into Hell: a history of two subjects in Christian art*. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History. (In Russ.)
7. Ivanova, S.V. (2014) 'Transformations of the Resurrection Image in Russia', *Observatoria kul'tury = Observatory of Culture*, (4), pp. 138–141. doi:10.25281/2072-3156-2014-0-4-138-141. (In Russ.)
8. Kvlivdze, N.V. (2005) 'Resurrection of Jesus Christ. Iconography', in *Orthodox Encyclopedia*, vol. 9. Moscow: Ecclesiastical Scientific Center "Orthodox Encyclopedia", pp. 420–423. (In Russ.)
9. Kondakov, N.P. (1905) *The iconography of the Lord God and Savior Jesus Christ*. Saint Petersburg: Tovarishchestvo R. Godiks and A. Vil'borg Publ. (In Russ.)
10. Lazarev, V.N. (1978) *Byzantine and Old Russian art*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
11. Ovchinnikov, A.N. (1976) 'Experience of the ancient icons' reconstruction', in Timrot, A. (ed.) *Museum and modernity*, issue 2. Moscow: s.n., pp. 196–235. (In Russ.)
12. Ovchinnikov, A.N. (1988) 'Icon of the mid-fifteenth century: Resurrection. Pskovian type', in Yamshchikov, S. (ed.) *Ancient Pskov: History. Art. Archaeology. New investigation*. Moscow: Iskusstvo, pp. 133–154. (In Russ.)
13. Pokrovsky, N.V. (2001) *The Gospel in iconographic monuments, mainly Byzantine and Russian*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
14. Poleshchuk, D.V. (2018) 'The plot of "The Ascension of Christ with Adam" in the icon "The Resurrection of Christ" of 1571 from Veliky Ustyug and some problems of the iconography of the Resurrection in the 17th century', in Andreeva, A.B. (ed.) *Veliky Ustyug. Problems of regional research*. Veliky Ustyug: s.n., pp. 65–69. (In Russ.)
15. Pripachkin, I.A. (2008) *About the Resurrection of Christ in Orthodox iconography*. Moscow: Pilgrim. (In Russ.)
16. Uspensky, L.A. (1956) 'Resurrection of Christ', *Zhurnal Moskovskoy Patriarkhii = Journal of the Moscow Patriarchate*, (5), pp. 28–33. (In Russ.)
17. Kartsonis, A.D. (1986) *Anastasis: the making of an image*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

18. Lucchesi Palli, E. (1970) 'Höllenfahrt Christi', in Kirschbaum, E. (Hrsg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B. 2. Freiburg, Basel, Wien: Herder, S. 322–331. (In Germ.)
19. Schiller, G. (1986) *Ikonographie der christlichen Kunst*, B. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn. (In Germ.)
20. Komashko, N.I. (2019) 'Mother of God Novonikitskaya Icon', in *Orthodox Encyclopedia*, vol. 51. Moscow: Ecclesiastical Scientific Center "Orthodox Encyclopedia", pp. 660–661. (In Russ.)
21. Fedorova, M.M. (2004) 'The work of the master of Rostov enamel of the 18th century, priest Alexei Vsesvyatsky', in *Art of the Christian World*, issue 8. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University, pp. 297–306. (In Russ.)
22. Krylov, A.P. (1860, reprint 2016) *Church and archaeological description of the city of Yaroslavl*. Yaroslavl: G. Falk Publ. (In Russ.)
23. Titov, A.A. (1909) *Rostov Veliky, Yaroslavl province and its shrines*. Moscow: A.I. Snegireva Publ. (In Russ.)

#### **Информация об авторе**

*Трубачёва Мария Сергеевна, научный сотрудник отдела древнерусской темперной живописи, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря, Москва, Российская Федерация, trubacheva.ms@gmail.com.*

#### **Information about the author**

*Maria Sergeevna Trubacheva, Research Fellow of the Department of Old Russian tempera painting, the Grabar Art Conservation Center, Moscow, Russian Federation, trubacheva.ms@gmail.com.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 11.10.2023; одобрена после рецензирования 09.11.2023; принята к публикации 10.11.2023.*

*The article was received by the editorial board on 11 October 2023; approved after reviewing on 09 November 2023; accepted for publication on 10 November 2023.*



Научная статья  
УДК 75.046:069.5(470.54)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.010

## Коллекция иконных образцов в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств

Хионина Алина Юрьевна

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Российская Федерация*  
*icons@emii.ru*



**Аннотация.** В статье дается обзор коллекции иконных образцов в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств, происходящей из мастерской иконописца Трефилия Васильевича Филатова. Автор рассматривает иконографический репертуар образцов, уделяя внимание сюжетам, распространенным в старообрядческой иконописи. Среди опубликованных памятников уральской старообрядческой иконописи были обнаружены аналоги композициям некоторых иконных образцов. Определены стилистические особенности ряда иконных образцов, имеющих характерные черты художественного стиля невянской иконописи. Также в статье приводится краткий обзор изученных филигранных на бумаге.

**Ключевые слова:** Урал, иконопись, старообрядческая икона, невянская икона, иконные образцы, мастерская Филатовых

**Для цитирования:** Хионина А.Ю. Коллекция иконных образцов в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 168–175. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1058>.

Original article

## Collection of icon graphic prototypes in collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

Alina Yu. Khionina

*Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russian Federation*  
*icons@emii.ru*

**Abstract.** The article provides an overview of the collection of icon graphic prototypes in the collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts. The collection of icon graphic prototypes has its origins in the studio of icon painter Trefily Filatov. The author examines the iconographic repertoire of icon graphic prototypes, paying attention to scenes that had been wide spread at Old Believers' icon painting. Discovered similar compositions in published pieces of Ural Old Believers' icon painting with the compositions on icon graphic prototypes are examined. Further, the author discusses the stylistic features of a row of icon graphic prototypes having specific traits of artistic style of Nevyansk icon painting. In the article a brief review of studied filigree paper is included.

**Keywords:** Ural, icon painting, Old Believers' icons, Nevyansk icons, icon graphic prototypes, studio of Filatov family

**For citation:** Khionina, A.Yu. (2023) 'Collection of icon graphic prototypes in collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 168–175.  
 doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1058>. (In Russ.)

### Введение

Коллекция иконных образцов в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств (далее — ЕМИИ) насчитывает 154 листа. Сюда входят прориси, переводы, сколки, оттиски с правками и дополнениями и рисунки.

Иконные образцы поступили в ЕМИИ в 1992 году от Николая Гавриловича Чеснокова, екатеринбургского художника, некоторое время занимавшегося коллекционированием икон. Помимо иконных образцов от него в собрание ЕМИИ также в разное время поступило несколько икон.

Все листы происходят из одного источника, коллекция иконных образцов принадлежала иконописцу Филатову Трефилию Васильевичу (1836–1900), работавшему в Уткинском заводе Красноуфимского уезда.

Представители династии иконописцев Филатовых были старообрядцами часовенного согласия. Иконописным ремеслом в семье занимались Иван Филатов, работавший до середины XIX века, Василий Иванович, Трефилий Васильевич и Николай Трефильевич,

работавший как иконописец до 1929 года. Заказчиками мастерской Филатовых были старообрядцы и единоверцы Уткинской волости, поселка Бисерти, Висима, Быньговского и Невьянского заводов, Екатеринбург, Камышлова, Тугулыма, Тюмени, Сарапула [1, с. 327–328].

Имея обширный круг клиентов, деловые и родственные связи с иконописцами Колчинными (Сарапул) и Панковыми (Екатеринбург), Филатовы собрали в своем семейном архиве большое количество прорисей, переводов и сколков, датированных 1788–1918 годами.

Известно, что Николай Гаврилович Чесноков получил коллекцию иконных образцов от потомков Трефилия Васильевича Филатова, наиболее активно занимавшегося собирательством листов. Части коллекции Т.В. Филатова находятся в собрании ЕМИИ, в Свердловском областном краеведческом музее (далее — СОКМ), в Государственном историческом музее (далее — ГИМ), а также в частных собраниях в Екатеринбурге<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Автор статьи выражает благодарность за предоставленные материалы и сведения Н.Г. Кряжевой и О.И. Бызову.

В отечественной литературе в виде научных каталогов были опубликованы коллекции иконных образцов в серии изданий ГИМ [2–8] и в каталоге коллекции иконных образцов из собрания Пушкинского Дома, составленном Г.В. Маркеловым [9]. Коллекция иконных образцов мастеров Романова-Борисоглебска из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства Андрея Рублёва (далее — ЦМиАР) представлена в статье С.А. Кирьяновой с обзором состава коллекции и кратким научным каталогом [10]. Также коллекция иконных образцов мастеров Романова-Борисоглебска из собрания ГИМ опубликована в работе З.П. Морозовой [11]. Коллекция иконных образцов иконописцев Пошехоновых из собрания ЦМиАР представлена в статье Ж.Г. Белик [12].

Коллекция иконных образцов в собрании ЕМИИ не рассматривалась в литературе самостоятельно. Несколько листов было опубликовано в альбоме-каталоге «Уральская икона» [1] и в издании к выставке «Богатырёвы. Династия иконописцев» 2017 года [13]. Также в альбоме-каталоге «Уральская икона» коллекция иконных образцов и собирательская деятельность Трефилия Васильевича Филатова упоминается в разделе со справочником иконописцев и иконописных мастерских Урала. В статье Ю.В. Сириной, посвященной обзору коллекции иконописи в собрании ЕМИИ [14], коллекция иконных образцов не была упомянута в силу того, что листы не являются произведениями иконописи, а представляют собой рабочий материал иконописца.

Таким образом, данная статья является первым публикуемым обзором коллекции иконных образцов из собрания ЕМИИ, включающим данные по исследованиям филиграней на бумаге, краткий анализ иконографического репертуара и стилистических особенностей листов коллекции с указанием на обнаруженные точные аналоги в музейных, церковных и частных иконных собраниях Екатеринбурга и Свердловской области.

### **Иконографический репертуар коллекции Т.В. Филатова**

Диапазон иконографий в коллекции иконных образцов из мастерской Т.В. Филатова достаточно широк. Помимо сюжетов двенадцатых праздников, популярных иконографий Богородицы (Федоровская, Владимирская, Казанская, Толгская, Тихвинская, Всех скорбящих Радость) и Спаса (Господь Вседержитель, Спас Нерукотворный) широко используются менее распространенные или даже достаточно редкие иконографии (иконографии Богородицы «Нерушимая стена», «О Всепетая Мати», «Взыскание погибших», «Прежде Рождества Дева», «Млекопитательница»). Любопытен сколок с Богородицей, помещенной в языках пламени

и имеющей определенное иконографическое сходство с образами Богородицы Огневидной и Богородицы «Неопалимая Купина». Одной из самых часто встречающихся иконографий в коллекции является Собор архангела Михаила.

По иконографическому составу коллекции заметны предпочтения в выборе образов и сюжетов, указывающие на старообрядческое происхождение коллекции, — поясной Иоанн Предтеча Ангел Пустыни с изображением нагого тела Спасителя в потире, поясной Симеон Богоприимец, фигура Симеона Богоприимца в рост для исполнения на полях иконы, праведный Артемий Веркольский, Семь отроков Эфесских, святые Гурий, Самон и Авив, сколок с фрагментом Голгофского креста.

Довольно значимую часть коллекции представляют листы с образцами житийных икон — как собственно образы святых со сценами жития (великомученик Георгий со сценами жития, преподобный Герасим Иорданский со сценами жития, Мария Египетская со сценами жития), так и отдельные клейма (клеймо со встречей Марии Египетской и старца, житийные клейма к иконе святителя Николая, клейма чудес к иконе Богородицы Тихвинской).

Некоторые иконные образцы обнаруживают иконографические параллели с миниатюрами уральских старообрядческих рукописей, значительная коллекция которых хранится в собрании лаборатории археографии Уральского федерального университета. Ярким примером является иконный образец с сюжетом «Предста царица», имеющий иконографические детали, соответствующие книжным миниатюрам и не встречающиеся аналогов среди опубликованных памятников иконописи.

Среди образов в коллекции иконных образцов встречаются любопытные иконографические казусы — примером подобного иконографического творчества может послужить образ святителя Николая на престоле. При ближайшем рассмотрении листа заметны сильные потертости на бумаге, свидетельствующие о том, что в основе изображения была фигура Спаса Вседержителя, у которой была стерта голова и впоследствии заменена на изображение головы святителя Николая.

К некоторым иконным образцам удалось обнаружить точные или отличающиеся лишь несколькими деталями аналоги среди икон из музейных, церковных и частных собраний. Прорись с образом Александра Невского со сценами Невской битвы (рис. 1) в точности совпадает с рисунком иконы из собрания ЕМИИ (рис. 2). Три листа со сценами двенадцатых праздников аналогичны в размерах и в рисунке иконам Воскрешения Лазаря, Входа Господня в Иерусалим и Вознесения Господня из главного иконостаса Свято-Николаевского

**1. Иконный образец  
(прорись).**

**Святой  
благоверный князь  
Александр Невский  
со сценами жития  
(Невской битвы).**

XIX в.

Невьянск.

Бумага, сажа, тушь;

оттиск, перо.

Лист 57,7 x 48;

рисунок 57,7 x 48.

Екатеринбургский музей

изобразительных

искусств



храма в селе Быньги [15, с. 220–223; 16, с. 74]. Почти полное совпадение по рисунку и в размерах имеет лист с иконографией облачного Успения Богородицы с иконой из частного собрания

В.В. Маслакова (Екатеринбург) [17, с. 70–71]. Развернутая иконография Троицы Ветхозаветной со сценами Бытия на прориси из собрания ЕМИИ не имеет точного иконографического аналога



**2. Икона.  
Благодарный князь  
Александр Невский  
со сценами Невской  
битвы.**

1820–1830-е.

Мастерская Богатырёвых,  
Невьянск.

Дерево, ковчег, шпонки  
врезные сквозные,  
паволока, левкас,  
золочение, темпера.

69,2 x 58,1 x 3,2.

Екатеринбургский музей  
изобразительных  
искусств

среди опубликованных памятников иконописи, но представляет собой расширенную композицию, одновременно иконографически соответствующую иконе Троицы Ветхозаветной из иконостаса

Успенского придела Свято-Николаевского храма села Быньги [15, с. 232–233] и иконе Троицы Ветхозаветной из собрания СОКМ [1, с. 180], написанной в мастерской Богатырёвых. Также в собрании

имеются два листа с фрагментами иконографии Перенесения мощей святителя Николая из Мир в Бари, соответствующие по рисунку иконам данной иконографии невянского письма. Прорис с изображением Марии Египетской со сценами жития и клеймо к житийной иконе Марии Египетской точно соответствуют рисунку иконы святой Марии Египетской с житием в 16 клеймах работы Ивана Васильевича Богатырёва из собрания Государственного музея истории религии [13, с. 20].

Поиск аналогов в собраниях невянских икон позволяет уверенно идентифицировать неизвестных святых на иконных образцах: таким образом были определены апостолы Фома и Варфоломей для деисусного ряда, имеющие точные аналоги на иконе Собора двенадцати апостолов из собрания ЕМИИ [13, с. 23], а также пророки Елисей и Даниил для пророческого ряда, демонстрирующие точное сходство с образами пророка Елисея на иконе пророков из иконостаса Успенского придела Свято-Николаевского храма села Быньги и пророка Даниила на иконе праотцев и пророков из собрания ЕМИИ соответственно [13, с. 25].

Несколько листов представляют собой иконные образцы с фрагментами орнаментов, также имеются сколок с фрагментом горок и образец с фрагментом архитектурных кулис.

#### **Стилистические особенности иконных образцов**

Значительная часть иконных образцов, по рисунку соотносящихся с иконами невянского письма, имеет ряд характерных стилистических признаков. Иконные образцы этой группы обладают узнаваемой манерой построения композиции многофигурных сюжетов, характерные слегка вытянутые пропорции фигур, представленных в изящных поворотах и позах, с акцентированными жестами, с мягкими силуэтами и округлыми линиями. Рисунок имеет усложненный рафинированный декоративный характер с узнаваемым ритмом складок одежд, исполненных почти орнаментально.

В рисунке фона хорошо читается стилистически уникальный позем невянских икон с характерными горками, деревцами и кустиками, узнаваемыми особенностями изображения рек. Обращает на себя внимание также тип изображения архитектурных кулис и архитектурных сооружений на фоне, использование пышных барочных орнаментов и картушей.

Стилистически данная группа иконных образцов соотносится с характерными признаками стиля невянской иконы конца XVIII – первой половины XIX века, что подтверждается обнаруженными аналогами среди памятников иконописи, указанными выше.

Следует отметить особый собирательский интерес Т.В. Филатова к прорисам с икон мастерской Богатырёвых и мастерской Малыгановых, представлявших собой ведущие иконописные мастерские Невьянска. Также очевидна ориентация

Т.В. Филатова на невянскую иконопись первой половины XIX века, что можно заметить по особенностям икон его работы.

На подписной датированной ученической работе Т.В. Филатова — иконе «Воскресение Господне — Сошествие во ад», выполненной иконописцем в возрасте 14 лет в 1849 году и хранящейся ныне в собрании ЕМИИ — в рисунке, исполненном на этапе знаменования, т.е. нанесения предварительного контура рисунка со сколка по левкасу, очевидно использование прориси с одной из икон работы мастерской Богатырёвых. Об этом свидетельствуют, помимо прочих стилистических признаков, характерные рокайльные картуши на полях иконы [1, с. 198–199]. В литературе приводится предположение, что Т.В. Филатов мог обучаться иконописному делу в Невьянске [18, с. 9].

#### **Филиграни**

В процессе работы с листами были изучены филигранные на бумаге. Ряд иконных образцов представляют собой листы, склеенные из нескольких фрагментов бумаги, — в таких случаях также были зафиксированы филигранные каждого фрагмента. Листов, имеющих филигранные с литерным сопровождением и «белой» датой, в коллекции значительное количество. Изучение филиграней на бумаге показало, что наибольшая часть образцов исполнена на бумаге производства ярославских бумажных мельниц (Ярославские бумажные мельницы Яковлевых, Ярославская фабрика Алексея Затрапезнова). Существенно в меньшем количестве представлены другие производители (Адищевская бумажная фабрика Демида Мещанинова, Вятская фабрика держателя Рязанцева, Фабрика тобольского купца Алексея Григорьевича Дьяконова, Московской округи Копнинская фабрика Елизаветы Баташевой, Кинешемская фабрика Маркела Мещанинова, Унличская фабрика Переяславцевых, Тобольская фабрика Медведевых). В целом вся бумага, имеющая филигранные, отечественного производства.

Датирование листов по филиграням оказалось нецелесообразным в связи с выявленной разницей между временем производства бумаги и временем создания иконных образцов благодаря датированному образцу, имеющему подпись «Знаменень июня въ ві день зтсі года» (1852) и филигрань с «белой» датой «1801».

Указанный существенный временной период превышает типичный диапазон залежности, используемый в датировке по филиграням, в связи с чем данный метод датировки оказался неактуальным.

Всего в коллекции имеются два подписных и датированных иконных образца за именем екатеринбургского иконописца Иллариона Артемьевича Панкова и один датированный образец, подписанный именем иконописца Ивана Петровича Бурмашова.

### Заключение

Коллекция иконных образцов из собрания ЕМИИ, происходящая из мастерской одного из последних мастеров старообрядческой иконописи Урала Трефилия Васильевича Филатова, представляет значительный научный интерес. Изучение коллекции позволяет выделить пользующиеся наибольшим предпочтением иконографические сюжеты и схемы, а также демонстрирует иконографические варианты, не встречающиеся в сохранившихся памятниках иконописи. Кроме того, состав и характер коллекции отражает стилистические предпочтения Т.В. Филатова и его ориентацию на невянское письмо первой половины XIX столетия. Первичный стилистический анализ

показывает, что обращение к иконным образцам в данном направлении также представляет интерес в рамках изучения эволюции стиля невянской иконописи в целом. Методика обращения к поиску точных или близких аналогов среди иконописных памятников в собраниях Екатеринбурга и Свердловской области оправдывает себя при установлении персоналий неизвестных святых при отсутствии характерных узнаваемых атрибутов в их изображениях на иконных образцах. Таким образом, изучение комплекса иконных образцов, происходящих из мастерской Т.В. Филатова, позволяет шире взглянуть на невянскую иконописную традицию в целом и глубже изучить истоки стиля в работах иконописца в частности.

### Список источников

1. Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в. / авт.-сост. Ю.А. Гончаров, Н.А. Гончарова, О.П. Губкин, Н.В. Казаринова, Т.А. Рунёва. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. 352 с.
2. Иконные образцы XVII – начала XIX века / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 1993. 23 с.
3. Иконные образцы XVII – начала XX века : каталог датированных и подписных иконных образцов / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 2003. 152 с.
4. Иконография «Спаса Нерукотворного» / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 2000. 32 с.
5. Иконография Богоматери и Богородичные праздники / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 1993. 23 с.
6. Иконография Иисуса Христа / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 1994. 31 с.
7. Иконография Илии пророка / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 2005. 32 с.
8. Иконография русских святых / сост. З.П. Морозова. М.: Государственный Исторический музей, 1994. 31 с.
9. Маркелов Г.В. Прориси и переводы с икон из собрания Пушкинского Дома. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 286 с.
10. Кирьянова С.А. Иконные образцы мастеров Романова-Борисоглебска в собрании Центрального музея древнерусской культуры и искусства Андрея Рублёва // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. № 3 (9). С. 112–126.
11. Морозова З.П. Иконописцы Романова-Борисоглебска. Иконные образцы XVII – начала XIX века из собрания ГИМ. М.: Государственный Исторический музей, 2010. 231 с.
12. Белик Ж.Г. Собрание прорисей иконописцев Пешехоновых: первые итоги исследования // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва. Т. XVII : сборник научных статей / отв. ред. Н.И. Комашко. М.: Алетей, 2020. С. 108–115.
13. Богатырёвы. Династия Невьянских иконописцев. Из музейных и частных собраний / авт. текста О.П. Губкин. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2017. 36 с.
14. Сирина Ю.В. Иконное собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Вестник музея «Невянская икона». Вып. 3. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2010. С. 381–386.
15. Невьянского письма благая весть. Невьянская икона в церковных и частных собраниях / науч. ред. И.Л. Бусева-Давыдова. Екатеринбург: ООО «ОМТА», 2009. 312 с.
16. Гилёва К.А., Будрина Л.А. Художники уральских заводов. Искусство конца XVIII – первой половины XIX века : научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств / ред. Е.В. Гарник. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2019. 120 с.
17. «Писан бысть сей святыи образ в невянском заводе» : альбом-каталог частной коллекции В.В. Маслакова. Т. 1 / ред.-сост. О.И. Бызов. Екатеринбург: Артефакт, 2011. 223 с.
18. Гончарова Н.А., Губкин О.П., Рунёва Т.А. Иконописное наследие Урала: истоки и пути развития // Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в. / авт.-сост. Ю.А. Гончаров, Н.А. Гончарова, О.П. Губкин, Н.В. Казаринова, Т.А. Рунёва. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. С. 7–12.

### References

1. Goncharov, Yu.A., Goncharova, N.A., Gubkin, O.P., Kazarinova, N.V. and Runeva, T.A. (comps.) (1998) *The Ural icon. The painted, carved and cast icons of the 18th – early 20th centuries*. Ekaterinburg: Ural University. (In Russ.)
2. Morozova, Z.P. (comp.) (1993) *Icon samples of the 17th – early 19th centuries*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
3. Morozova, Z.P. (comp.) (2003) *Icon samples of the 17th – early 20th centuries: catalog of dated and signed icon samples*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
4. Morozova, Z.P. (comp.) (2000) *The iconography of the “Savior Not Made by Hands”*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
5. Morozova, Z.P. (comp.) (1993) *The iconography of the Mother of God and the Feasts of the Mother of God*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
6. Morozova, Z.P. (comp.) (1994) *The iconography of Jesus Christ*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
7. Morozova, Z.P. (comp.) (2005) *The of Elijah the prophet*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
8. Morozova, Z.P. (comp.) (1994) *The of Russian saints*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
9. Markelov, G.V. (1999) *Tracings and transfers from the icons from the collection of the Pushkin House*. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ. (In Russ.)
10. Kiryanova, S.A. (2012) ‘Icon samples of the masters of Romanov-Borisoglebsk in the collection of the Central Museum of Ancient Russian Culture and Art of Andrei Rublev’, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva = Saint Tikhon’s University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*, (3), pp. 112–126. (In Russ.)
11. Morozova, Z.P. (2010) *Icon painters of Romanov-Borisoglebsk. Icon samples of the 17th – early 19th centuries from the collection of the State Historical Museum*. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
12. Belik, Zh.G. (2020) ‘Collection of tracings of the Peshekhonov icon painters: first results of the research’, in Komashko, N.I. (ed.) *Proceedings of the Central Museum of Ancient Russian Culture and Art named after Andrei Rublev*, vol. 17. Moscow: Aletheya, pp. 108–115. (In Russ.)
13. Gubkin, O.P. (comp.) (2017) *Bogatyrevs. Dynasty of Nevyansk icon painters. From museum and private collections*. Ekaterinburg: Ekaterinburg Museum of Fine Arts. (In Russ.)
14. Sirina, Yu.V. (2010) ‘Icon collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts’, *Vestnik muzeia “Nevianskaia ikona” = Bulletin of the Nevyansk Icon Museum*, issue 3. Ekaterinburg: Autograph, pp. 381–386. (In Russ.)
15. Buseva-Davydova, I.L. (ed.) (2009) *Nevyansk icon-painting good news. Nevyansk icon in church and private collections*. Ekaterinburg: OMTA Publ. (In Russ.)
16. Gileva, K.A. and Budrina, L.A. (2019) *Artists of the Ural factories. The art of the late 18th – the first half of the 19th century*. Ekaterinburg: Ekaterinburg Museum of Fine Arts. (In Russ.)
17. Byzov, O.I. (ed.) (2011) *This Holy image was painted in the Nevyansk factory. Album-catalogue of the private collection of V.V. Maslakov*, vol. 1. Ekaterinburg: Artifact. (In Russ.)
18. Goncharova, N.A., Gubkin, O.P. and Runeva, T.A. (1998) ‘Icon painting legacy of the Ural: sources and ways of development’, in Goncharov, Yu.A., Goncharova, N.A., Gubkin, O.P., Kazarinova, N.V. and Runeva, T.A. *The Ural Icon. The Painted, carved and cast icons of the 18th – early 20th centuries*. Ekaterinburg: Ural University, pp. 7–12. (In Russ.)

### Информация об авторе

Хионина Алина Юрьевна, старший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Российская Федерация, [icons@emii.ru](mailto:icons@emii.ru).

### Information about the author

Alina Yurievna Khionina, Senior Research Officer, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russian Federation, [icons@emii.ru](mailto:icons@emii.ru).

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 11.12.2023; одобрена после рецензирования 21.12.2023; принята к публикации 23.12.2023.

The article was received by the editorial board on 11 December 2023; approved after reviewing on 21 December 2023; accepted for publication on 23 December 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С.176–191. ISSN 2518-7767 (online)  
*Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2023, (4), pp. 176–191. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья  
УДК 7.036:76(517.3)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.011

## Мир графики Дагдангийна Амгалана



Бямбажавын Сарантуяа

*Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия*  
*zaa\_saraa@yahoo.com*

**Аннотация.** В статье рассматриваются графические произведения выдающегося монгольского художника Дагдангийна Амгалана (1933–2009). Впервые в научной литературе ставится вопрос об особом значении графики в его творчестве и анализируются основные произведения, относящиеся к данному виду искусства. Основное внимание уделено трем выполненным им сериям линогравюр — «Социалистический Улан-Батор» (1961), «Утро моей родины» (1962) и «Рождение человека» (1966). В качестве основной исследовательской задачи поставлены вопросы о том, каким образом выстраиваются связи между отдельными графическими листами внутри каждой серии и какими выразительными средствами пользовался художник. Делается вывод об эволюции на протяжении 1960-х годов изобразительной стилистики и художественных приемов организации рассказа, использованных Амгаланом. В статье показано, что графика служила для него в качестве области художественного эксперимента, где формировались стилистические решения, впоследствии применявшиеся в других видах искусства.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Монголии, Дагдангийн Амгалан, Монгольская Народная Республика, печатная графика, линогравюра, графическая серия, Московский художественный институт имени В.И. Сурикова

**Для цитирования:** Сарантуяа Б. Мир графики Дагдангийна Амгалана // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 176–191. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1047>.

Original article

## The world of graphics by Dagdangijn Amgalan

Byambajav Sarantuya

National art gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia  
 zaa\_saraa@yahoo.com

**Abstract.** This article deals with the investigation of graphic works by an outstanding Mongolian artist Dagdangijn Amgalan (1933–2009). For the first time in the historiography of Mongolian art, we explore the specific position of the drawing art in his artistic output studying his main artworks in this specific medium. In the focus of our attention, there are three graphic series produced by Amgalan — “Socialist Ulaanbaatar” (1961), “My Land’s Morning” (1962), and “Birth of a Human Being” (1966). The main goal of this research consists in exploring the principles of reciprocal interconnections between different pieces within the framework of each series as well as expressive means used by the Mongolian artist. Given this, we are trying to demonstrate how Amgalan’s graphic style and narrative principles had been developing during the course of the 1960s. It was proved that Amgalan’s graphic art served for him as a kind of the testing laboratory for experimenting with different stylistic forms which, in their turn, consequently had been employed in other spheres of Amgalan’s prolific artistic activity.

**Keywords:** fine art of Mongolia, Dagdangijn Amgalan, Mongolian People’s Republic, printing, graphics, linocut, graphic series, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov

**For citation:** Sarantuya, B. (2023) ‘The world of graphics by Dagdangijn Amgalan’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 176–191. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.011.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1047>. (In Russ.)

### Введение

Творческая личность монгольского художника Дагдангийн Амгалан была поистине уникальной. Он много трудился как живописец, активно работал в области декоративно-прикладного искусства, был выдающимся педагогом<sup>1</sup>. Амгалан — один из немногих мастеров местной школы, чье имя широко известно за пределами Монголии (об этом говорит тот факт, что он входил в экспертный совет конкурса по созданию плакатов для московской Олимпиады 1980 года) [2, с. 180]. Однако монгольскому зрителю он в первую очередь известен как художник-график. Всем памяты его произведения, линогравюра «Доброе утро, мама!» (1962) и плакат «Минуя капитализм» (1961, рис. 1), которые в годы существования Монгольской Народной Республики встречались

буквально на каждом шагу да и теперь еще украшают городской ландшафт Улан-Батора. В историографии монгольского искусства XX века также преобладает рассмотрение его графических работ [3, с. 71–73; 4, с. 15; 5, с. 71; 6, с. 286; 7, с. 116–122]<sup>2</sup>.

Суций Протей в искусстве, Амгалан отличался поразительной способностью к постоянному изменению собственного творческого облика, он неустанно экспериментировал с новыми выразительными средствами в живописи, позднее, в 70-х годах — в области прикладного искусства, чему в ту пору отдавал заметную долю внимания. Однако именно в графике он ранее всего предстает перед нами художником, который обрел себя и твердо следует однажды выбранной дороге.

<sup>1</sup> О деятельности Амгалан-педагога, имевшей колоссальное значение для развития национальной художественной школы в Монголии в последней трети прошлого века, см: [1, с. 90–100, 105–106].

<sup>2</sup> Большое количество графических произведений Амгалан приводит в книге «Амгалан орчлон» [8]. Она остается единственным на сегодняшний день монографическим изданием, которое целиком посвящено этому монгольскому художнику. Сюда входят собранные составителями прижизненные публикации об Амгалане в монгольской прессе, интервью с ним и воспоминания современников.



1. Д. Амгалан.

**Минуя капитализм.**

1961.

Гуашь, бумага.

101 x 70.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

Уже в графических работах, выполненных Амгаланом — студентом Суриковского института, отчетливо заметно уверенное владение необходимыми техническими приемами и ясное понимание того, как особенности выбранного материала (обычно им был линолеум) повлияют на художественный образ. Можно сказать, что Амгалан мыслит образами, обретавшими в его сознании особую художественную форму, свойственную именно произведениям графики, причем вне зависимости от того, над чем он трудился в данный момент. Будь то станковая картина, замысловатая эмблема или рельеф, всякий раз изначальный замысел формировался у него в области графики, чтобы затем пересечь межвидовые границы и утвердиться в соответствующей сфере деятельности.

Оттого графика служила для Амгалана своеобразной «испытательной лабораторией», где обычно опробовались новые выразительные приемы и образные решения. Там они доводились до уровня совершенства, прежде чем получить дальнейшее развитие в других видах искусства. В известной мере сама эволюция Амгалана-живописца на протяжении 60-х годов определялась его успехами и достижениями в сфере печатной графики, поскольку именно в ту пору его мастерство как автора линогравюр достигло своей высшей точки.

Вот почему отнюдь не кажется преувеличением мнение, что по самой природе своего дарования Амгалан был художником-графиком *par excellence*. С ранних лет он испытывал к графическому искусству какую-то особую привязанность, возможно, коренившуюся в самой природе его таланта. Свой первый творческий опыт, еще будучи ребенком, Амгалан приобрел, выполняя рисунки тушью. Победа на конкурсе детского рисунка в 1946 году открыла для него возможность уехать в Улан-Батор для получения среднего художественного образования. Впоследствии, уже в Москве, он поступил на графический факультет Суриковского института и, после того как перевелся на факультет живописи, даже не подумал оставить прежние занятия. Первый успех пришел к Амгалану тоже благодаря его графическим работам, за выполнение которых в 1963 году он, всего лишь тридцати лет от роду, получил Государственную премию. И даже когда в следующем десятилетии Амгалан-живописец и мастер декоративно-прикладного искусства на время возобладали над Амгаланом-графиком, опыт работы в области графики всё равно продолжал оказывать влияние на деятельность в других видах искусства.

Столь удивительное сближение разных видов искусства в творческой практике *одного* художника само по себе является феноменом развитого универсализма, заставляющего вспомнить о мастерах Возрождения, соединявших

разносторонность интересов с единством эстетических установок и последовательностью соблюдения основополагающих художественных принципов. Еще необычнее, что индивидуальный «синтез искусств» был осуществлен Амгаланом под знаком графики, игравшей ведущую роль в деятельности монгольского художника, в целом строившейся наподобие диалога между ее разными сферами.

Универсальность собственного дарования была осмыслена Амгаланом в качестве основы творческого метода. Это хорошо видно на примере плаката «Минуя капитализм», изобразительный строй которого представляет удивительную амальгаму различных стилевых приемов. Выразительное обобщение художественных форм и стремление к установлению визуального контакта со зрителем отвечают задачам плаката как особого жанра печатной графики. Здесь нет лишних деталей и второстепенных подробностей, всё схватывается буквально с первого взгляда. С другой стороны, яркая красочность колорита заставляет вспомнить о линогравюрах Амгалана, в которых схожим образом использовались крупные плоскости яркого и чистого цвета, как в произведениях стиля «монгол зураг». Однако также нельзя упустить из вида применение выразительных средств, специфических для станковой живописи, вроде изображения коня в сильном ракурсе, показывающем превосходное владение художника приемами линейной перспективы.

Итогом взаимодействия изобразительных принципов, заимствованных из разных видов искусства, стало появление плаката, в наглядной и притом эстетически выразительной форме представляющего политическую концепцию особого исторического пути Монголии.

Графическое наследие Амгалана огромно, оно всё еще ждет своего научного изучения и последующей публикации в формате *catalogue raisonné*. Поэтому здесь имеет смысл ограничиться рассмотрением лишь одного, хотя и чрезвычайно интересного, его сегмента, представленного тремя сериями линогравюр, что были выполнены художником на протяжении 60-х годов. Тогда, достигнув полной зрелости в своем графическом искусстве, Амгалан создал три серии печатных листов: «Социалистический Улан-Батор» (1961), «Утро моей родины» (1962) и «Рождение человека» (1966). Прежде всего, нас будут интересовать две задачи. Во-первых, мы постараемся рассмотреть, как выстраиваются формально-художественные и содержательные связи между отдельными графическими листами внутри каждой серии. Во-вторых, на примере их анализа попробуем установить, в каком направлении развивалась изобразительная стилистика Амгалана и как менялись использованные им выразительные средства. В качестве



2. Д. Амгалан.

Арканщик.

1958.

Линогравюра.

26 x 28.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

предварительного замечания отметим, что по меркам истории искусств рассматриваемый нами период совсем невелик, насчитывает всего лишь пять лет. Но в таком случае тем более впечатляющим представляется достигнутый результат, поскольку за это время искусство Амгалана-рисовальщика заметно изменилось, обогатившись новыми художественными приемами и творческими идеями.

### «Социалистический Улан-Батор» (1961)

Достоинно особого внимания, что серия графических листов, объединенных наименованием «Социалистический Улан-Батор», была выполнена Амгаланом-студентом в пору обучения на живописном факультете Суриковского института. Выше уже шла речь о его умении соединять выразительные возможности, свойственные разным видам искусства. Еще интереснее то обстоятельство, что оно проявилось еще в пору обучения в художественном вузе, в стенах которого Амгалан достиг своей поразительно ранней зрелости. Даже самые первые его графические работы, известные под общим наименованием «Арканщик»

(1958, рис. 2), производят сильное впечатление умелым владением техническими средствами, присущими линогравюре как особой разновидности печатной графики. Углубленным знакомством с ними Амгалан был обязан содействию своего институтского наставника Михаила Маторина, великого знатока техники резьбы по линолеуму, который с 1950 года занимал должность профессора по классу гравюры. В его работах линогравюра утратила типичный для нее лаконизм художественного языка, взамен обретя утонченность линейного рисунка и изысканность цветового решения, свойственного акварели. В этом смысле Маторин предвосхитил то умение выстраивать сложный диалог между разными формами художественной деятельности, что будет впоследствии присуще Амгалану, перенявшему от учителя основательные познания о технической стороне линогравюры, о том, что именуется обычно ремеслом.

Овладение этим мастерством, в частности, проявилось использованием в листах «Арканщика» техники цветной линогравюры с ее специфической «живописностью» колорита, значительно

повышавшей эмоциональную выразительность содержания за счет цветового контраста. Однако в сравнении с ними «Социалистический Улан-Батор», в первую очередь, оставляет впечатление именно *серии*, листы которой связаны между собой не только общей изобразительной стилистикой, но и последовательным развитием содержательной идеи, переходящей из одного произведения в другое. Соответствуя друг другу не только стилистически, но и по содержанию, они, взятые вместе, образуют связный рассказ о том, как строится дом. В последовательном рассмотрении линогравюры серии «Социалистический Улан-Батор» представляют эпизоды одного производственного цикла, начинающегося с закладки котлована под фундамент. Серия эпизодов с изображением «трудов и дней» монгольских строителей завершается листом с очаровательной зарисовкой играющих детей, которые строят из кубиков игрушечный домик, в шутивно-игровом порядке повторяя содержательную тематику серии.

Не следует даже останавливаться на вопросе о том, насколько подобная тематика была типична для искусства Советского Союза начала 60-х годов, когда там обучался Амгалан. Проникала она и в советскую линогравюру, примеров чему — множество, в том числе у художников, подобно Амгалану, вышедших из стен Суриковского института, по окончании которого вменялось в обязанность вынести на суд педагогического ареопага такую же, как «Социалистический Улан-Батор», серию графических работ. В 1957 серию линогравюр под названием «Люди целины» защитила в качестве диплома Ирина Воробьева, впоследствии известный советский художник-график. Модной «производственной» тематике посвящали свои листы Инга Шкубер, также бывшая выпускница Суриковского института («Каменщицы», 1963), еще один «суриковец», Лев Шепелев («Новостройки Москвы», 1961), ленинградец Владимир Ветронский («У мартена», «У стрелки» — обе 1957, «Оператор», 1959–1961).

Однако в стилистическом отношении произведения Амгалана резко отличаются от листов советских художников, которые при выполнении линогравюр обычно использовали приемы формально-композиционной организации, типичные для станковой живописи. Оттого их работы нередко выглядят неотличимыми от произведений живописи, также обладая разработанным пространственным решением с изображением многофигурных сцен. Следствием оказывалась утрата оригинальных выразительных особенностей линогравюры, сведенной на уровень репродукционной графики. (Как пример назовем графические серии Ирины Воробьевой «Люди Сибири» (1958)

и «На берегах Ангары» (1958–1960), представляющие, между прочим, ранние образцы «сурового стиля»).

Художественный метод Амгалана был иным. Мастер ограничивался изображением одной, максимум двух фигур на каждом листе, концентрируя зрительское внимание на экспрессии крупных силуэтов и резких светотеневых контрастах. Иногда возникают сильные пространственные ракурсы, объединяющие между собой отдельные листы в качестве пары. Художник любит показывать фигуры с точки зрения снизу вверх, усиливающей пластическую выразительность форм, концентрирующих в себе небывалую энергию созидательного действия. Сверхчеловеческое напряжение телесных сил выражается в напряженных позах и рельефной мускулатуре обнаженных торсов, отчего подобие героического ореола возникает вокруг этих безымянных монгольских рабочих, буквально упоенных своим трудом (рис. 3, 4). При этом Амгалан умеет тактично избежать фальши, не впадая в преувеличенно-бодрый тон советского искусства тех лет с его навязчивым восхвалением «созидательных подвигов» и «трудовых порывов». Патетика одних листов смягчена тонким юмором других, так, напряженному труду строителей отвечает шутивная сцена игры детей, причем тут же расположился игрушечный подъемный кран, уменьшенное подобие взрослого «коллеги».

В других случаях Амгалан любит обыгрывать экспрессию сильных пространственных ракурсов, с помощью которых вносит динамику в композиционное построение листов. Такова гравюра с изображением трубы, нависающей над котлованом, где сильнейшее перспективное сокращение вызывает ассоциации с эффектом документальной фотосъемки (рис. 5). Благодаря таким изобразительным приемам художественный строй линогравюр кажется перенасыщенным движением, напряженный ритм которого вызывает ассоциации со знаменитой оркестровой сюитой Георгия Свиридова «Время, вперед!», появившейся, кстати сказать, четырем годами позднее. Такие сближения еще больше оттеняют неординарность изобразительного почерка монгольского художника. Никто не решался столь же смело, как он, утрировать выразительную силу ракурса или же, напротив, до предела сжимать изобразительное пространство, лишая его иллюзорной глубины. Никто не осмеливался, подобно ему, доводить до мыслимых пределов энергию цвета и прибегать к резким, почти гротескным преувеличениям экспрессии пластической формы. Единственным, кто мог бы разделить с ним интерес к выработке нового выразительного языка техники линогравюры, представляется его соученик по графическому факультету Суриковского института Виктор



3 | 4 | 5

3. **Д. Амгалан.**  
**Лист из серии**  
**«Социалистический**  
**Улан-Батор».**

1961.

Линогравюра.

60 x 29.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

4. **Д. Амгалан.**  
**Лист из серии**  
**«Социалистический**  
**Улан-Батор».**

1961.

Линогравюра.

60 x 29.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

5. **Д. Амгалан.**  
**Лист из серии**  
**«Социалистический**  
**Улан-Батор».**

1961.

Линогравюра.

60 x 29.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

Попков. Он триумфально защитил дипломную работу в 1958 году, когда монгольский художник окончил первый курс, представив серию под наименованием «Транспорт» (помимо акварелей, она включала также три линогравюры).

Ученик Е.И. Кибрика, блестяще владевший рисунком, В.Е. Попков также не остался равнодушен к эстетической выразительности цветового пятна, к чему склонял воспитанников М.В. Маторин. Его линогравюра «Трудовые будни» оставляет впечатление изящества графической речи и, хотя это совсем не вяжется с невыносимой банальностью названия, утонченного эстетизма. Изысканный композиционный узор, образованный ярко-оранжевыми фигурами монтажников на фоне стилизованных облаков, оттенен геометрией металлических конструкций и проводов. Элегантность художественной стилистики листа вызывает в памяти основательно подзабытые к тому времени образы гравюр «мирискусников» вроде Марии Якунчиковой и, в особенности, Анны Остроумовой-Лебедевой.

По-видимому, не остался к ним равнодушен и Амгалан, причем тут присутствовало одно любопытное обстоятельство. Хорошо известно, как повлияла на мастеров «Мира искусства»

художественная традиция Дальнего Востока, условно названная «японизм». Примеры этого направления учили европейцев выразительности плоского цветового пятна и контурной линии, экспрессии уплощенного пространства [9, с. 1–96]. Поэтому монгольский художник наверняка должен был отметить близость произведений «мирискусников» к стилю «монгол зураг», «монгольский рисунок». Дорожа, подобно им, выразительностью отточенного линейного рисунка и крупных цветных плоскостей, Амгалан, по сути, возвращает «японизм» на родную почву, в мир дальневосточного искусства, когда-то вызвавший его к жизни.

#### **«Утро моей родины» (1962)**

Следующая серия линогравюр с гордым названием «Утро моей родины» датируется 1962 годом. Всего лишь один год отделяет ее появление на свет от выполнения «Социалистического Улан-Батора». Однако существующие между ними различия столь велики, что в итоге оставляют впечатление полной смены стилистической и образно-содержательной парадигм. Подобные процессы, определяющие собой творческую эволюцию в целом, обычно осуществляются на протяжении длительного времени, но в случае с Амгаланом

всё обстояло совершенно иначе. Уникальность его художественной личности с исключительной яркостью проявилась в способности столь быстрого развития, которое у кого-то другого заняло бы десятилетия упорного труда. Его талант резко набрал высоту уже в годы обучения в Суриковском институте в самом начале 60-х годов, заявив о себе в первоклассных работах, входящих в состав серии «Утро моей родины».

Один из главных признаков их глубокого отличия от листов «Социалистического Улан-Батора» состоит в изменении трактовки художественной тематики, что ясно заявляет о себе уже в наименовании серии. Словно выйдя за пределы столицы, мы охватываем мысленным взором всё, что совершается в утренний час на просторах страны. Всё как будто воспринимается с высоко размещенной точки наблюдения, открывающей взгляду безграничную панораму экзистенциального ландшафта. Сцены трудовой деятельности теперь показаны так, что за каждой из них ощущается напряженный пульс жизни огромной страны. Если прежде зрительский кругозор был ограничен восприятием какого-то одного, единичного события, то теперь перед нами открываются грандиозные перспективы, словно мы получаем возможность заглянуть в самые далекие уголки Монголии, где с наступлением утра пробуждается активная созидательная жизнь. Каждый эпизод, показанный Амгаланом, воспринимается в качестве олицетворения великого множества совершающихся событий. Каждый их участник представляет собирательный образ, воплотивший в себе типические черты бесчисленных монгольских тружеников. Но их совместные усилия подчиняются отнюдь не призывам социалистических лозунгов, требовавших «всемерно повысить качество» или «выполнить и перевыполнить нормы», что само по себе еще не могло служить конечной целью приложения созидательных сил. В представлении Амгалана единственная цель сверхнапряженной трудовой деятельности заключается в процветании *частного* человеческого существования, воплощенного в социальном феномене семьи, высшую задачу которой, в свою очередь, составляет забота о детях, чьи образы выразительно оттеняют сцены трудовой деятельности в серии «Утро моей родины».

Настрой ее эмоционального звучания задает знаменитый лист «Доброе утро, мама!» (рис. 6). Есть ли в монгольском, да и в советском искусстве, что-то похожее, способное глубоко взволновать показом самого главного, что составляет сущность человеческого существования? Кажется, что это сама жизнь, вечная и трепетно-нежная, устремилась в порыве ребенка навстречу солнцу и теплу, породившим ее на свет. Великий гуманист, Амгалан нашел такие формы, в которых,

как некогда в «Сикстинской мадонне», нашло исчерпывающе ясное выражение понимание смысла человеческого существования, его единственного назначения. Иначе как объяснить то пронзительно сильное ощущение ликующей радости, охватывающее при взгляде на эту поразительную гравюру? Тем интереснее отметить, что при более внимательном рассмотрении ее содержание представляется куда более сложным и многоплановым, чем кажется поначалу. Размещение солнечного диска точно над головой матери имеет задачей выявить глубокое смысловое единство обоих изобразительных мотивов, восходящее к древним тюркским верованиям. В традиционной культуре монгольских народов солнце обладало женской природой, служа прародительницей всего сущего. (В этом смысле характерен относящийся к солнцу эпитет «золотое лоно матери», *эхын алтан умай*) [10, с. 51–56]. Его почитание в качестве верховного божества (вернее, богини), сотворившего жизнь, дало основание для отождествления с образом юной матери-монголки.

Образ солнца осмыслен в качестве изобразительного лейтмотива во всех листах серии «Утро моей родины». В «Утре Улан-Батора» (рис. 7) солнечный диск покоится на руке Сухэ-Батора, памятник которому украшает главную площадь монгольской столицы. По ней растекается в разные стороны поток людей, пробужденных его светом, чтобы обратиться к трудовым занятиям. Кажется, что ритм их существования полностью определяется траекторией движения солнца по небосводу, находясь в гармонии со всеобщим космическим порядком. В листе «Утро богатой земли» солнце поднимается из-за горизонта, заливая нестерпимым сиянием землю, где клубится, покрывая ее поверхность, огромная отара овец. Их блистающая в лучах шерсть вызывает в памяти образ мифологического золотого руна, древнейшего символа изобилия и благоденствия, сошедших на благословенную почву Монголии. Воплощением Родины у Амгалана служит образ молодой женщины с гордым профилем, окруженным, словно нимбом, ореолом яркого сияния. В другом листе на смену старинной Монголии скотоводов и земледельцев шествует страна процветающих колхозов и обработанных полей, протянувшихся до горизонта. Их вспахивает тракторист, с истинно монгольской невозмутимостью управляющий «железным конем», сменившим тягловую силу.

Образ утра страны соотносится с порой детства, светлого начала жизни, открывающего долгую череду счастливых дней и лет, протекающих на родной земле, которую Амгалан любил больше всего на свете. Эпическое повествование о буднях Родины разворачивается у него наподобие панорамы в духе знаменитой картины Б. Шаравы



**Б. Д. Амгалан.**  
**Доброе утро, мама!**  
**Серия «Утро моей**  
**родины».**

1962.

Линогравюра.

20 x 30.

Академия  
изобразительных  
искусств, Монгольский  
национальный  
университет искусств  
и культуры, Улан-Батор

«Один день Монголии», содержательный материал которой, однако, оказался теперь раздробленным на отдельные фрагменты. Такой энциклопедичности содержания не было в «Социалистическом Улан-Баторе», где всё изображаемое, по сути, ограничивалось происходящим на одной строительной площадке. Еще более заметными, в сравнении с предшествующей серией, выглядят перемены, отразившиеся в художественной стилистике линогравюр 1962 года.

Почти полностью отказываясь от использования цвета, Амгалан теперь охотно прибегает к выразительным возможностям контрастов белого и черного, как было в линогравюре первой половины XX века, от художников группы «Мост» до зрелых работ В.А. Фаворского. Лишь иногда возникают редкие вкрапления красного цвета, причем в других оттисках Амгалан отказывается и от них (рис. 8). Целиком сосредотачиваясь на проработке чеканно-ясных линий и темных поверхностей, он противопоставлял им неокрашенные участки бумажного листа, как будто испускающие яркое сияние по контрасту с угольно-черными пятнами, размещенными рядом. Сопоставление разных цветовых зон в «Утре моей родины» характеризуется удивительной выразительностью и силой, оставляя впечатление на редкость продуманных комбинаций основных

элементов графической композиции. Ее организация всегда отличается у Амгалана конструктивностью их сочетания, то есть тем качеством, которое можно было бы также определить как ясное ощущение закономерности общего построения художественной формы, обнаруживающего себя в логичном порядке чередования темных и светлых пятен на поверхности листа.

Оставляя на будущее более подробное рассмотрение этой темы, ограничимся теперь тем, что позволим себе высказать осторожное предположение о влиянии на Амгалана в эту пору его деятельности графического искусства великого русского художника Владимира Фаворского. Важную особенность его творческой личности составляло то, что в Фаворском гармонично уживались художник и историк искусства, склонный к отвлеченным теоретическим обобщениям. Молодые «суриковцы» в конце 50-х и самом начале 60-х годов (Фаворский умер в 1964 году) нередко навещали его в мастерской, двери которой были для них всегда открытыми. Мэтр охотно делился с ними рассуждениями о закономерностях организации художественной формы, о «внутреннем пространстве» картины, о ее двоякой природе как материального объекта и одновременно — иллюзорного изображения. Такие беседы служили настоящим откровением для молодых художников,

**7. Д. Амгалан.**

**Утро Улан-Батора.**

**Серия «Утро моей родины».**

1962.

Линогравюра.

60 x 35,5.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор



**8. Д. Амгалан.**

**Утро индустриального гиганта.**

**Серия «Утро моей родины».**

1962.

Линогравюра.

59,2 x 36.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор



которым еще довелось застать время, когда увлечение «формализмом» приравнялось чуть ли не к опасному преступлению.

Пример Фаворского, избавляя от привязанности к показу архитектурных видов (чему учил Маторин), поощрял изображение сюжетных сцен. Но куда важнее были наставления Фаворского для тех, кого он учил мыслить конструктивно, располагая изобразительные формы на листе в строгом взаимосвязанном порядке. Их соединение должно было осуществляться не столько на плоскости листа, обретая вид комбинации темных и светлых пятен (как у Алексея Кравченко, еще одного советского художника-графика), сколько в иллюзорно трехмерной среде, что открывалась за бумажной поверхностью. Ярко-белая гладь бумаги осознавалась им как обладавшая огромными возможностями для создания эффекта трехмерного пространства, заполненного солнечным

светом. Ее контраст с темным штрихом до предела усиливал выразительность линейного контура и отдельных деталей.

Пример Фаворского мог обладать в глазах Амгалана особой привлекательностью еще и оттого, что тот также пробовал себя в технике линогравюры, причем сюжетный материал для своих листов он брал из восточной жизни. Находясь во время войны в эвакуации в Самарканде, Фаворский выполнил одноименную графическую серию (1944), отразившую впечатления от соприкосновения с новой жизненной средой. Ее художественная тематика была понятна и близка Амгалану, а что касается возможного влияния, то стоит сравнить его линогравюру «В школу» (рис. 9) из серии «Утро моей родины» с листом Фаворского «Арба» из самаркандской серии. Пример предшественника мог быть полезен для Амгалана тем, что мог помочь преодолеть робость и неуверенность в себе,



9. Д. Амгалан.

**В школу.**

**Серия «Утро моей родины».**

1962.

Линогравюра.

36 x 59,5.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор

ощутив себя художником, профессионально владеющим техническими приемами своего ремесла. Впрочем, влияние Фаворского могло быть воспринято и опосредованно, благодаря изучению работ его достаточно многочисленных подражателей и учеников. Одним из них был Илларион Голицын, энергично трудившийся в технике линогравюры в ту пору, когда Амгалан выполнял «Утро моей родины». Между обоими художниками, русским и монгольским, тогда, похоже, действительно существовало нечто общее, что видно в перекличке мотивов, оживающей иногда в их искусстве. В 1962 году в редакции журнала «Юность» прошла персональная выставка работ Голицына, которую монгольский художник еще успел застать до своего отъезда на родину. К тому времени Амгалан уже достиг мастерства первоклассного художника-графика, отчего высокая оценка серии «Утро моей родины» как одного из выдающихся произведений графического искусства отнюдь не выглядит преувеличением.

#### **«Рождение человека» (1966)**

К 1962 году Амгалан уже набрал высоту как первоклассный художник-график, однако затем его продуктивность в данной сфере деятельности

заметно снизилась. После окончания в следующем году Суриковского института художник в основном сконцентрировался на выполнении живописных работ. Если он и брался изредка за резец, то как будто лишь для того, чтобы не утратить ранее приобретенные навыки. Он словно выжидал, порой возвращаясь к собственным работам ранних лет, по-новому осмысливая их содержательную тематику.

В линогравюре «Скачки» (1964)<sup>3</sup> он вновь обращается к теме, некогда опробованной в «Арканщике», но теперь претворенной в совершенно новых изобразительных формах. Резкий контраст пятен черного и белого цветов подчеркивает экспрессию контурных линий и силуэтов, отчего почти исчезает эффект трехмерного пространства. Художник отказывается от создания иллюзии глубины во имя развития принципа орнаментальной стилизации. Сливаясь друг с другом, силуэты всадников и лошадей составляют подобие сложного узора, образованного прихотливым переплетением изломанных форм и вихреобразных завитков. Так у Амгалана впервые проявился вкус к линейной стилизации, занявший в его искусстве основное место в конце десятилетия 60-х и особенно в 70-х годах, когда он всё дальше уходил от безликой изобразительной манеры соцреализма.

<sup>3</sup> Гравюра с большим успехом экспонировалась на выставке «Графика пяти континентов», прошедшей в Восточном Берлине в 1965 году.

Но прежде оригинальные стилевые принципы должны были оформиться в области графики, уже давно служившей для монгольского художника чем-то вроде испытательной лаборатории для опробования новаторских изобразительных решений. Время для очередного эксперимента наступило в 1966 году, когда появилась на свет серия линогравюр «Рождение человека». В ее основе лежит тема детства и родительской любви, художественное содержание листов более не несет никаких отсылок к общественно значимой проблематике. Каждый лист показывает какую-то одну семейную сцену, важность которой состоит исключительно в ней самой. Каждый эпизод строится как законченное целое, отчего смысловые связи между отдельными листами серии практически сходят на нет. Единственным связывающим началом оказывается *художественный стиль*, эволюция которого у Амгалана направлялась в сторону дальнейшего усиления орнаментальной стилизации.

Художник последовательно отказывается от показа трехмерного пространства. Ритмические повторы теперь оказываются для него куда важнее линейной перспективы. Изобразительная трактовка пейзажных фонов отличается преобладанием условно-стилизированных форм, образующих узор на плоскости листа, как в «Степной ласточке» (рис. 10). Это один из самых удачных по изысканности своего выполнения листов всей графической серии. Изображение цветущего луга поднимается отвесно, навевая ассоциации с ковром. Зеленые побеги и цветы выразительно оттеняют рваный металл башни разбитого танка, напоминающего о недавней войне. Но птица парит над лугом, где резвятся ягнята, и юный пастух повернул лицо навстречу ветру и солнцу. Торжество жизни, вечно обновляющейся в детях и природе, — таков смысл этой монгольской пасторали.

Сюжетное начало здесь, в сущности, отсутствует. Внимание художника концентрируется на показе таких ситуаций, которые по природе своей незначительны, вроде мимолетных мгновений, в которые, однако, с какой-то пронзительной силой проявляется таинственная и неуловимая прелесть жизни. Таков лист «Бабочка», который, помимо прочего, представляет интерес еще и оттого, что здесь едва ли не впервые в монгольском искусстве появляется изображение женской наготы (рис. 11). Амгалан мастерски передал женственную прелесть обнаженных форм тела, его изящный наклон. Гибким линиям контура выразительно вторят очертания пейзажа.

Отказ от развитой повествовательности и чрезмерной концентрации зрительского внимания на деталях обнаруживает связь листов графической серии 1966 года с эстетикой плаката. Однако типичные для него стилистические приемы

теперь применяются для художественного выражения камерной тематики, связанной с миром детства. Совмещение выразительных принципов, заимствованных из разных жанров, с целью создания оригинальных художественных форм, составляло основу творческой практики Амгалана, с середины 60-х годов всё увереннее двигавшегося в этом направлении. Выбранный монгольским мастером путь таил немало интереснейших открытий. Сама техника линогравюры в его руках утрачивает свойственный ей как будто *a priori* лаконизм образных и стилистических решений, взамен обретая обычно несвойственную ей изысканность изобразительной речи. Амгалан сумел добиться редкого для линогравюры впечатления элегантности стилевого почерка. Чтобы понять это, нужно всмотреться в узор изящных завитков, покрывающих поверхность воды в «Бабочке», хотя здесь, как и в остальных листах серии, детали властно подчинены орнаментальной выразительности поверхности графического листа. Даже показывая фигуры в ракурсе, Амгалан считает необходимым закрепить плоскостное впечатление размещением вблизи от них других изобразительных мотивов, освобожденных от власти перспективы. В листе «Ногу в стремя» мальчик, залезающий в седло, представлен видимым откуда-то снизу вверх, в перспективном сокращении, как когда-то в «Социалистическом Улан-Баторе» героические строители и монтажники. Подобно акробату, он как будто балансирует в воздухе, уцепившись за поводья. Но его движение уравновешено статикой крупной фигуры матери, держащей в руках алый портфель (рис. 12).

Стилистические новации Амгалана, суть которых состояла во всё более последовательном применении орнаментального начала, отчетливо заметны в серии 1966 года. Невозможно поверить, что еще за год до этого он выполнил знаменитую картину «Перед выступлением», сохраняющую теснейшую связь с традициями реалистической школы, обогащенными исканиями импрессионистов. Графика развивалась у Амгалана опережающими темпами, служа для отработки стилевых приемов, впоследствии применявшихся в живописи. В этом смысле художественная стилистика листов серии «Рождение человека» непосредственно указывает на увлечение изобразительным претворением форм традиционного орнамента, захватившее Амгалана в конце 60-х годов. В следующем десятилетии оно приведет его к выполнению таких выдающихся произведений, как декоративное оформление интерьера Дворца бракосочетания в Улан-Баторе и ряд модернистских картин, удивительным образом соединяющих элементы стиля «монгол зураг» с приемами поп-арта. И хотя в ту пору значение графики как самостоятельной



10. Д. Амгалан.  
**Степная ласточка.**  
Серия «Рождение человека».  
1966.  
Линогравюра.  
58 x 43.  
Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

11. Д. Амгалан.  
**Бабочка.**  
Серия «Рождение человека».  
1966.  
Линогравюра.  
57,5 x 37.  
Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

сферы деятельности Амгалана снижается, мы всё равно должны отметить ее роль как испытательной лаборатории в опробовании новых образно-стилистических решений.

### **Заключение**

Искусство Дагдангийна Амгалана представляет интереснейший пример такой творческой деятельности, где преобладала графика как основное средство художественного выражения. Сформировавшиеся в данной сфере изобразительные приемы легко переносились в другие области творчества, обогащая их интересными стилистическими решениями и образными мотивами. Свое наиболее заметное проявление уникальное дарование Амгалана-графика получило в трех сериях

линогравюр, созданных на протяжении первой половины — середины 1960-х годов. Они имеют отдельные точки пересечения с произведениями советского искусства (например, с работами В.А. Фаворского), но при всём том отличаются редкой оригинальностью замысла и изобразительной стилистики. Отталкиваясь от тематики советских произведений, выполненных в данной технике, и искусно используя навыки, полученные во время обучения в Суриковском институте, Амгалан в итоге сумел выработать свой глубоко оригинальный художественный стиль. Рассмотрение отдельных листов из трех графических серий позволило показать, как стремительно эволюционировало техническое мастерство монгольского художника и его умение организовывать сюжетный рассказ.

12. Д. Амгалан.

Ногу в стремя.

Серия «Рождение человека».

1966.

Линогравюра.

И.: 48,5 x 35. Л.: 58 x 43.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор



#### Список источников

1. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / Ерөнхий редактор Э. Сонинтогос; зохиогч: Д. Уранчимэг мөн бусад. Улаанбаатар: [Хэвлэлийн газар байхгүй], 2021. 304 х.
2. Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии. № 4 (23). 2021. С. 170–187. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013>.
3. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
4. Майдар Д. Графика Монголии. М.: Изобразительное искусство, 1988. 176 с.
5. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 160 х.
6. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 296 с.
7. Нехвядович Л.И., Мелехова К.А., Уянга З. Творческий метод монгольского художника-графика Дагдана Амгала: мировоззренческие основания, средства художественной выразительности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 56. С. 116–122.
8. Амгалан орчлон / эмхтгэгч: Ц. Баттөр, С. Төгс-Оюун. Улаанбаатар: Сэлэнгэ пресс ХХК, 2013. 210 х.
9. Завьялова А.Е. Мир искусства. Японизм. М.: Буксмарт, 2014. 96 с.
10. Содномпилова М.М. Солнце и луна как основообразующие элементы картины мира монгольских народов // Традиционная культура. 2010. № 1. С. 51–56.

#### References

1. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *A brief history of the Institute of Fine Arts*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
2. Uranchimeg, D. and Yang Guoqing (2021) 'The formation of the art of socialistic realism in Mongolia: the main stages, the role of the Russian art school', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 170–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.04.013. (In Russ.)
3. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Publishing House of Mongolia. (In Russ.)
4. Maidar, D. (1988) *Graphics of Mongolia*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
5. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian fine arts (1940–1989)*. Ulaanbaatar: State Printing House. (In Mong.)
6. Chutcheva, K.A. (2006) *The visual arts of Mongolia of the 20th century in the context of the influence of the Russian art school*. Cand. Art sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
7. Nekhvyadovich, L.I., Melekhova, K.A. and Uyanga, Z. (2021) 'The creative method of Mongolian graphic artist Dagdan Amgalan: ideological foundations, means of artistic expression', *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv = Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (56), pp. 116–122. (In Russ.)
8. Battor, Ts. and Togs-Oiuun, S. (comps.) (2013) *Amgalan orchlon*. Ulaanbaatar: Selenge Press LLC. (In Mong.)
9. Zavyalova, A.E. (2014) *The world of art. Japonism*. Moscow: Booksmart. (In Russ.)
10. Sodnompilova, M.M. (2010) 'The sun and the moon as fundamental elements of the world picture of the Mongolian peoples', *Traditsionnaya kul'tura = Traditional culture*, (1), pp. 51–56. (In Russ.)

**Информация об авторе**

*Бямбажавын Сарантуяа, директор, Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия. Почетный профессор Академии изобразительных искусств Монголии, zaa\_saraa@yahoo.com.*

**Information about the author**

*Byambajav Sarantuya, Director, National Art Gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia. Honorary Professor of the Academy of Fine Arts of Mongolia, zaa\_saraa@yahoo.com.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 14.10.2022; одобрена после рецензирования 31.10.2023; принята к публикации 03.11.2023.*

*The article was received by the editorial board on 14 October 2022; approved after reviewing on 31 October 2023; accepted for publication on 03 November 2023.*



Научная статья  
УДК 7.036(517.3)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.012

## Творчество Дагдангийна Амгалана: особенности стилевого развития и художественного содержания



Доржсурэн Уранчимэг<sup>a</sup>  
Яйленко Евгений Валерьевич<sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия

<sup>a</sup> [uranchimeg\\_fineart@yahoo.com](mailto:uranchimeg_fineart@yahoo.com)

<sup>b</sup> [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)



**Аннотация.** В статье рассматривается творчество выдающегося монгольского художника XX века Дагдангийна Амгалана. До сих пор оно еще мало изучено и к тому же недостаточно известно в России, хотя роль Амгалана в развитии изобразительного искусства Монголии представляется исключительно важной. Основная задача данной статьи состоит в создании научно-методологической основы для систематизации обширного фактического и историко-художественного материала, впервые в таком объеме публикуемого в отечественной научной периодике. Впервые прослеживается творческая эволюция монгольского художника, обозначаются и характеризуются ее отдельные этапы, раскрывается стилистическое и идейно-содержательное своеобразие каждого из них. Отдельно рассматриваются вопросы о том, какую роль сыграло творчество Амгалана в распространении в монгольском искусстве «сурового стиля» и как изменились на местной почве его заимствованные формальные и тематические принципы. Также показано, что Амгалан стоял у истоков возрождения национальной традиции в художественной школе Монгольской Народной Республики, причем в качестве основного достижения в данной области рассматривается оформление Дворца бракосочетания в Улан-Баторе, выполненное по его проектам. Однако, в то же самое время, будучи необычайно разносторонним художником, во второй половине 1970-х годов Амгалан выполнил ряд картин, в которых получили отражение идеи модернизма.

**Ключевые слова:** Дагдангийн Амгалан, изобразительное искусство, Монгольская Народная Республика, Улан-Батор, «суровый стиль», национальная художественная традиция, Дворец бракосочетания, модернизм

**Для цитирования:** Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Дагдангийна Амгалана: особенности стилевого развития и художественного содержания // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 192–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.012>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1045>.

Original article

## The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content

Dorjsuren Uranchimeg <sup>a</sup>  
Evgeniy V. Yaylenko <sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> *Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia*

<sup>a</sup> *uranchimeg\_fineart@yahoo.com*

<sup>b</sup> *eiailenko@rambler.ru*

**Abstract.** This article investigates artistic legacy of Dagdangijn Amgalan, an outstanding Mongolian artist of the 20th century. Although he played a significant part in the development of Mongolian art, his oeuvre hasn't been studied yet in a satisfactory way and hasn't still been well-known for Russian readers. The main goal of this article consists in providing the solid scientific base for the systematization of a great number of facts and artworks connected to Amgalan. This new material has never been introduced to the scientific research in the Russian Federation. The article provides an overview of the whole development of Amgalan as a painter and designates individual stages in this process as well as their peculiar features in what concerns style and subject-matter. It also examines how Amgalan contributed to the dissemination of the principles of the "austere style" in Mongolian art as well as further development of its stylistic principles and content. It has also been demonstrated that Amgalan was an initiator of the revival of the vernacular artistic tradition in the art of the Mongolian People's Republic. His main achievement in this sphere constitutes the inner decoration of the Matrimonial Palace in Ulaanbaatar. Nevertheless, at the same time, in the late 1970s Amgalan produced some paintings related to the concept of Modernism.

**Keywords:** Dagdangijn Amgalan, fine art, Mongolian People's Republic, Ulaanbaatar, "Austere style", national artistic tradition, Matrimonial Palace, Modernism

**For citation:** Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2023) 'The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 192–205.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1045>. (In Russ.)

### Введение

Дивное искусство Дагдангийн Амгалан составляет самое драгоценное украшение художественной школы Монголии. Во многом благодаря ему к началу 70-х годов она достигла самой высокой точки в своем развитии, выйдя на уровень, сопоставимый с достижениями художников Советского Союза и западноевропейских стран. Однако ее достижения покажутся еще более впечатляющими, если принять во внимание, что прошло лишь около полувека с тех пор, как на местной почве начали впервые утверждаться принципы станковой живописи и новые изобразительные техники. Монгольское искусство XX века

развивалось стремительно. Взяв старт на рубеже, где еще полновластно царили эстетические нормы Средневековья, оно завершило разбег в конце века на территории модернизма, куда ее привел Амгалан. Начав карьеру в качестве рядового работника в художественно-ремесленных мастерских Улан-Батора, он быстро возвысился до уровня первоклассного мастера, не уступавшего ни в техническом умении, ни по творческой силе дарования лучшим художникам Советского Союза. Его уникальная творческая личность сформировалась под воздействием ряда важных факторов, среди которых были огромный талант, превосходное образование, полученное в СССР,

редкое трудолюбие. Немалую роль сыграли благоприятные условия для осуществления художественной деятельности, созданные в Монгольской Народной Республике, при всех издержках, связанных с жестким идеологическим контролем со стороны партийно-государственного аппарата. Но даже этот фактор Амгалан сумел грамотно использовать в собственных целях. Благодаря покровительству партийных руководителей, в первую очередь — генсека МНРП Юмжагийн Цэдэнбала, он смог возобновить полузабытые традиции старинного искусства Монголии, положив начало тому, что ныне именуется «монгольским национальным возрождением».

Оттого его собственное искусство, возникшее в последней трети прошлого века, принадлежит сегодняшнему дню, сохраняя актуальность как программа действий для современных монгольских художников. Что же касается историков искусства, то их первоочередную задачу составляет внимательное изучение творческих результатов Амгалана и верная оценка его вклада в развитие местной художественной школы. Исследовательская работа в этом направлении уже начата и активно проводится монгольскими и российскими специалистами. Главным подтверждением тому служит коллективная монография о творчестве Амгалана, в настоящее время подготовленная к печати, а также ряд появившихся за последние годы научных и научно-популярных публикаций о нем [1, с. 1–297; 2, с. 156–162; 3, с. 116–122; 4, с. 1–210]<sup>1</sup>. Рассмотрению деятельности Амгалана как выдающегося педагога уделено место на страницах недавно вышедшей книги по истории Академии изобразительного искусства в Улан-Баторе [7, с. 1–304].

Что касается данного текста, то его главная цель состоит в представлении ряда отдельных аспектов творческой деятельности монгольского художника. Отнюдь не претендуя на ее всестороннее рассмотрение ввиду ограниченного объема статьи, мы сконцентрируем внимание на нескольких произведениях, которыми обозначаются важнейшие этапы развития его творческой карьеры. Их искусствоведческий анализ поможет уяснить, в чем заключаются уникальность дарования Дагдангийн Амгалана и его вклад в развитие местной художественной школы.

#### «Перед выступлением»

Дагдангийн Амгалан родился в 1933 году в местности Дарьганга в сомоне Халзан Сухэ-Баторского аймака. С ранних лет он показывал большие способности к творческому труду, усердно практикуясь в технике рисунка черной тушью. Начальное художественное образование получил

в Улан-Баторе, куда был отправлен в 1946 году после победы на конкурсе детского рисунка; там же с 1950 года Амгалан трудился в художественно-ремесленных мастерских. Спустя несколько лет ему представилась возможность отправиться в Москву, где он поступил в Художественный институт имени В.И. Сурикова, в котором обучался с 1957 по 1963 год, сначала на графическом, а затем на живописном факультетах. По возвращении домой Амгалан возобновил активнейшую творческую и педагогическую деятельность, сначала в живописном классе Музыкально-хореографического училища в Улан-Баторе, а затем в созданном на его основе местном Художественном училище (ныне Академия изобразительного искусства, носящая его имя).

Талант Амгалана был по достоинству оценен государством. В 1963 году он получил Государственную премию, а позднее был удостоен звания народного художника Монгольской Народной Республики. В 1986 году он занял должность директора художественного фонда комитета Союза художников Монголии, а немного позднее возобновил педагогическую деятельность в стенах родного училища, где трудился до последних дней жизни (Амгалан скончался в июне 2009 года).

Пунктир жизненных дат дает ключ к уяснению самобытной природы дарования Амгалана. Он окончил Суриковский институт вполне взрослым, сложившимся человеком, уже обладавшим опытом самостоятельной творческой деятельности (первые картины Амгалана, жанровые сцены из монгольского быта, относятся ко времени первой половины 50-х годов). Это означает, что учебная программа была воспринята им с позиций сформировавшегося художника, способного к внимательному отбору и критической оценке усваиваемого материала. Полученные знания никогда не представлялись ему в качестве незыблемого канона, раз и навсегда принятой на вооружение догмы, четкой и однозначной программы действий (как нередко бывает с академическими неопитами, опасющимися обнаруживать самостоятельность творческой мысли). Напротив, процесс усвоения институтского курса в случае с Амгаланом принял вид своеобразного творческого диалога, когда новая информация осмысливается в качестве ответа на вопросы, поставленные опытом осуществления собственной творческой практики.

Оттого уже в годы обучения в Москве появились на свет первые зрелые работы Амгалана, его самые узнаваемые, «знаковые», как сказали бы теперь, произведения. То были линогравюра «Доброе утро, мама!» (1962) и плакат «Минуя капитализм» (1961), за которые, наряду с другими графическими композициями, он получил Государственную

<sup>1</sup> Также о некоторых произведениях Дагдангийн Амгалана см., например, [5; 6] и др.

## 1. Д. Амгалан.

**Перед выступлением.**

1965.

Холст, масло.

70 x 190.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор



премию в год окончания Суриковского института — поразительное обстоятельство, попросту невозможное, немислимое в случае с кем-то иным. Немного позднее появились на свет его картины, отмеченные редкой зрелостью творческой мысли и столь же редким совершенством изобразительного стиля. Они составляют, если так будет позволено сказать, «реалистическое» направление в искусстве Амгалана, увенчавшееся выполненной в 1965 году картиной «Перед выступлением» (рис. 1).

Ее содержание представляет эпизод из жизни обитателей далекого степного кочевья, чей размеренный покой оказался потревоженным приездом художественной бригады из далекого Улан-Батора. Намереваясь начать рассказ, Амгалан выбирает для картины сильно вытянутый горизонтальный формат, задающий порядок обстоятельного, изобилующего подробностями изобразительного повествования. Однако, едва начавшись, подобно неспешно разворачивающемуся свитку, оно тут же обрывается в то мгновение, когда перед зрительским взором наподобие волшебного видения возникает изображение артистки в броском сценическом облачении. Пристально вглядываясь в зеркало, она поправляет головной убор. Расцвеченная празднично-яркими красками национального костюма, ее фигура неожиданно вырастает перед нами, заслоняя далекую перспективу, отчего неспешное скольжение жизни словно замирает, останавливаясь в благоговейном молчании. Помимо воли задерживая взгляд на изображении молодой женщины, мы любуемся строгими правильными чертами, выражающими гордый нрав монголки, ее царственной осанкой и исполненными достоинства манерами.

Яркие краски, полные всепобеждающей силы и торжества, подобно вспышке света, отделяют

ее от движения будней, отчего начинает казаться, что она существует в каком-то ином измерении, чем припавшие к юрте дети или скотоводы на дальнем плане. Стремясь усилить такой эффект, Амгалан тонко варьирует выразительные средства. Дальний план картинного пространства прописан в беглой импрессионистической манере. Применение приемов пленэрного письма выдает почерк выпускника Суриковского института, где наставником Амгалана был Геннадий Королёв, отпрыск позднего московского импрессионизма. Но затем всё резко меняется. Сноп солнечного света, растворяющий в мареве золотистого свечения далекие юрты, сгущается, становясь материальным, в ярких красках костюмного облачения, где художник использует насыщенные краски, положенные на картинную поверхность в виде крупных цветковых пятен.

В декоративной выразительности картинного колорита оживает воспоминание о традиционном стиле «монгол зураг», основанном на использовании изобразительных принципов традиционного монгольского искусства [8, с. 36–37]. Одновременно, стремясь зрительно отделить изображение артистки от фона, художник прибегает к использованию оригинального изобразительного приема. Его суть заключается в воспроизведении распространенного иконографического мотива западноевропейского искусства, представляющего женщину перед зеркалом. Перенесенный в область бытового жанра, живописующего солнечные монгольские будни, он сразу же опознается в качестве репрезентанта иного художественного мира, где некогда получил изобразительное оформление, — мира классического искусства. Заимствованной отсюда композиционной формулой, обладающей разработанной семантикой, изобразительный план картины как бы рассекается надвое. Жанровые

мотивы смещаются на периферию картинного пространства, уступая главное место легкоузнаваемой иконографической комбинации, концентрирующей зрительское внимание на образе прекрасной монголки.

Нет ничего удивительного в том, что Амгалан обнаруживает хорошее знание истории классического искусства. В то время, когда художник учился в Суриковском институте, там преподавал Михаил Владимирович Алпатов, великий русский историк искусства с поразительно широким кругозором научных интересов и колоссальными познаниями. Куда интереснее задаться вопросом о том, что привело Амгалана к такой идее соединения в *одном* произведении совершенно разных визуальных схем, когда легкоузнаваемый иконографический мотив возникает в ином изобразительном контексте. Такого соединения, которое оборачивается эффектом сосуществования в картинном пространстве различных уровней реальности, одну из которых представляет будничная действительность, а другая опознается как мир искусства. Нетрудно усмотреть тут сходство с излюбленным приемом лидеров московского концептуализма Эрика Булатова и Олега Васильева, в какой-то мере — Ильи Кабакова (правда, более позднего времени). Выразительный эффект их произведений также часто строился на принципе совмещения различных смысловых планов, достигаемого за счет цитирования узнаваемого первообраза. Так организован изобразительный сценарий знаменитой картины Эрика Булатова «Улица Красикова», где навстречу людскому потоку, заполняющему тротуар, энергично шагает плакатный Ильич, который выглядит «живее всех живых» на фоне сонных московских обывателей, что вяло бредут ему навстречу.

Амгалан и концептуализм! Но, как мы увидим позднее, монгольский художник отнюдь не был чужд модернизма, а самое главное, существуют весьма веские основания предполагать возможность творческих контактов с концептуальным направлением. Его лидеры так же, как и он, обучались в Суриковском институте, правда — немного раньше. Илья Кабаков и Эрик Булатов родились в один год с Амгаланом (1933), Олег Васильев был на два года старше. Кабаков окончил обучение в Суриковском институте в тот год, когда туда поступил Амгалан (1957), Эрик Булатов и Васильев вышли из стен общей художественной *alma mater* в следующем году. Они были представителями одного поколения, буквально «дышавшие одним воздухом», и то был воздух перемен, в котором носилось явственное ощущение новизны. Нельзя исключать, что в ходе сложной филиации идей новаторские замыслы будущих концептуалистов

могли привлечь заинтересованное внимание Амгалана, творчески воспринявшего их.

### **Диалог с советским искусством. Самоопределение**

Уникальное свойство дарования Амгалана состояло в умении сохранять собственную самобытность, всегда оставаясь самим собой в контактах с иными художественными мирами. Чрезвычайно восприимчивый, открытый любым влияниям, он в то же время никогда им не подчинялся, а, напротив, сам подчинял заимствованное собственным целям. Он был слишком крупной величиной, чтобы без остатка раствориться в чужом искусстве: подобно Александру Иванову, он всех слушал и никого не слушался<sup>2</sup>.

Амгалан всегда находился в диалоге с кем-то, причем то был именно диалог, собеседование равных, но отнюдь не рабское подчинение чужому авторитету. В этом убеждаешься, когда изучаешь историю его взаимодействия с традицией так называемого сурового стиля [9, с. 515–522]. Сложившийся в советском искусстве около 1960 года, «суровый стиль» вскоре превратился во влиятельный фактор художественной жизни Советского Союза и социалистических стран, где не замедлили возникнуть его локальные версии. Монголия не представляла тут исключения. Именно Амгалан одним из первых перенес на местную почву основополагающие принципы «сурового стиля», которые быстро освоил, чтобы затем, однако, коренным образом их переработать.

Сближению Амгалана со спартанской эстетикой шестидесятников во многом поспособствовало то, что многие из них также получили профессиональное образование в Суриковском институте (Тенгиз Салахов, Павел Никонов, Виктор Попков, братья Смолины и другие), ставшем — как тогда говорили — «кузницей кадров» формирующегося «сурового стиля». Оттого некоторые ранние произведения монгольского живописца практически неотличимы от советских полотен. Живописное решение картины «Строители» (1964, рис. 2) обладает несомненным сходством со «Строителями Братска» Виктора Попкова. Однако опыт работы над ней должен был поставить перед Амгаланом вопрос о способах сохранения собственной творческой идентичности, поскольку следование канонам «сурового стиля» неизбежно оборачивалось появлением монгольских «двойников» известных произведений советского искусства.

Осознавая это, во второй половине 60-х годов он выработал для себя ясную художественную стратегию, осуществление которой привело к поразительным творческим результатам. Амгалан начал, со временем всё более уверенно,

<sup>2</sup> Выражение Павла Чистякова.

2. Д. Амгалан.

**Строители.**

1964.

180 x 230.

Холст, масло.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор



экспериментировать с формальным канонем «сурового стиля», обогащая его новыми выразительными средствами. В данной связи заслуживают особого внимания три важных обстоятельства. *Во-первых*, новые способы художественного выражения были заимствованы, а точнее — перенесены Амгаланом из других областей *собственной* творческой деятельности (печатная графика, позднее декоративно-прикладное искусство). *Во-вторых*, как следствие, адаптация принципов «сурового стиля» к местным условиям осуществлялась одновременно в нескольких направлениях стилистической эволюции, что обусловило поразительное разнообразие достигнутых результатов. И, *в-третьих*: переосмысление возможностей «сурового стиля», напорч лишенного примет *couleur locale*, проходило под знаком возрождения национальных традиций монгольского искусства.

Картина «Начало большого строительства» (1964) тематически полностью соответствует содержательной программе «сурового стиля»,

требовавшей показа столь же суровых трудовых будней строителей коммунизма. Ее композиционное построение и колористическое решение отличаются продуманной конструктивностью соединения отдельных элементов. Амгалан предпочитает работать крупными пятнами цвета, как в своих линогравюрах и плакатах начала 60-х годов. Перевод стилистики графического искусства в монументальный формат сообщает картине сходство с живописным панно. Заимствуя тематику «сурового стиля», Амгалан на протяжении второй половины 60-х всё заметнее отдалялся от его изобразительной манеры, постепенно вырабатывая собственные стилистические решения, не имевшие ничего общего с работами советских художников. В 1967 году он выполнил триптих, содержание которого развивает тему неразъединимой дружбы монгольского народа с советскими людьми. Каждая часть имеет свое наименование: «Пророчество», «Благословение» (рис. 3), «Вера». Размещенные вдоль переднего плана фигуры образуют



3. **Д. Амгалан.**  
**Благословение.**  
1967.  
161 x 322.  
Холст, масло.  
Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор



4. **Д. Амгалан.**  
**Хозяева Родины.**  
1972.  
134 x 131.  
Холст, масло.  
Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

5. **Дворец  
бракосочетания.**

1976.

Улан-Батор.

Фото авторов



подобие фриза, плотно заполняя картинную поверхность. Подчеркивая выразительность силуэтов, зрительно воспринимаемых в контрастном выражении на светлом фоне, художник усиливает экспрессию волнообразных контурных линий. Он уделяет особое внимание проработке картинной поверхности, покрытой мозаикой красочных пятен, которые очерчены витиеватыми узорами линий.

Образуемые ими декоративные комбинации наводят на мысль о внимательном изучении Амгаланом народных монгольских орнаментов, создававшихся некогда искусными мастерами-дарханами. Новые принципы живописного построения хорошо заметны в картинах первой половины — середины 70-х годов, например, в «Хозяевах Родины» (1972, рис. 4). Ее персонажи — это мужчина, который сплетает из веревок петли сложного узла, и двое детей, девочка и мальчик. Узел символизирует непрерывность бесконечной цепи поколений. В Монголии его также именуют «узлом счастья», способ достижения которого в земном странствии показан на примере идиллической семейной сцены. Облаченный в традиционный монгольский костюм отец воплощает идею соединения прошлого и настоящего. Занятия детей обращены в грядущее: дочь читает книгу,

в мальчике, занятом изучением природы, угадывается будущий ученый-естествоиспытатель. Втроем они составляют одно звено бесконечной цепи, остальные звенья которой — это несчетные поколения древнего рода кочевников, испокон веков обитавшего среди равнин и горных хребтов Монголии.

Узор узла обозначает духовную связь с ними и взаимную любовь родителей и детей. Его переплетения задают основу для развития изобразительной стилистики картины, ритмический строй которой формируется округлыми очертаниями живописных форм. Отсутствие иллюзорного пространства и объема сообщает изображению отчетливое сходство с витражом. В этом смысле произведение Амгалана воспринимается как проба сил накануне работы во Дворце бракосочетания, центральным мотивом декорации которого служит огромное застекленное окно.

**Вершина карьеры.**

**Дворец бракосочетания**

Интерес Амгалана к мотивам народного орнамента во многом стимулировался его собственными творческими усилиями в сфере декоративно-прикладного искусства, ориентированной на возрождение национальной



6. Дворец  
бракосочетания.

Улан-Батор.

Вид вестибюля.

Фото авторов

художественной традиции. Основную практическую задачу такой деятельности составляло создание предметно-пространственной среды, образное решение которой гармонично соединяло бы современные технологии и мотивы традиционного монгольского искусства. Эта задача была решена в оформлении внутреннего пространства Дворца бракосочетания в Улан-Баторе, выполненного командой художников под руководством Амгала на в середине 1970-х годов (рис. 5). Дворец был открыт для жителей города в 1976 году в качестве подарка «монгольской молодежи» от братского народа Советского Союза. Проведение в жизнь этого замысла, как сказали бы ныне, «пролоббировала» сама Анастасия Филатова, всеильная супруга самого Цэдэнбала, с которой Амгалан легко находил общий язык.

Здание Дворца бракосочетания размещается в самом центре города недалеко от Национального парка отдыха. Своим изящным обликом оно

резко контрастирует с современной офисной застройкой окружающей территории. Компактный геометрический объем здания увенчан сильно выступающей крышей, поверх которой размещена стеклянная пирамида с навершием в виде шпилья (*ганжир*). Облик Дворца в основных чертах воспроизводит структуру буддийских храмовых построек (пирамидальный силуэт, трехэтажная конструкция, ганжир), отчетливо перекликаясь с постройками расположенного неподалеку монастыря Чойджин ламы (*Чойджин-Ламын Сумэ*). Ровные плоскости стен покрыты узорами традиционного монгольского орнамента, подготавливая к вступлению в интерьерное пространство, в оформлении которого он осмыслен в качестве лейтмотива.

Внутреннее пространство Дворца открывается вестибюлем, откуда на обходную галерею второго этажа ведет парадная лестница (рис. 6). В оформлении интерьера превалирует мотив орнаментального узора. Стилизованным

7. Дворец  
бракосочетания.

Улан-Батор.

Дверь.

Фото авторов



растительным декором покрыты поверхности перил, а стены украшены эмблемами в виде двух сплетенных колец. Даже светильникам под обходной галереей придана выразительная орнаментальная форма. Настоящей шедевр искусства резьбы по дереву — ведущая в Золотой зал дверь, филенки которой тесно заполнены резным узором, а ручки остроумно трактованы в виде двух обручальных колец (рис. 7). Изобилие декора на дверях выразительно оттеняется по контрасту гладкой поверхностью стен, покрытых светлыми плитами искусственного мрамора. На их фоне резные растительные узоры как будто обретают органическую силу роста, присущую древесным побегам и ветвям.

Сквозь распахнутую дверь в обрамлении нарядной резьбы дверного косяка можно видеть выполненный по проекту Амгалаана огромный витраж Золотого зала, где происходит церемония заключения брака. Он размещен на противоположной от входа стене, символизируя Монголию, образ которой волшебным образом оживает среди свадебного чертога, где двое дают клятву верности перед священным ликом родной природы. Поразительно, какой вершины достигло тут монгольское искусство, никогда не знавшее витража как особой изобразительной формы, обладающей собственными выразительными средствами. Вновь Амгалан обнаружил незаурядную эрудицию в области истории искусства, на сей раз — западноевропейского Средневековья, традициями которого он, без сомнений, вдохновлялся, проектируя застекление огромного светонесущего окна, сотканного «из пламя и света». Уникальное колористическое чутье позволило искусному художнику переложить мотивы реального ландшафта на язык изысканных цветовых гармоний, что сродни проникновенным мелодиям народных монгольских песен, звучащих на свадебной церемонии.

Хотя возведению Дворца придавалось особое значение со стороны партии и государства, а на торжественном открытии присутствовало Политбюро МНРП в полном составе, в его декоре совсем не отражена социалистическая тематика. Монгольское возрождение, осуществлявшееся Амгаланом, имело отчетливо ретроспективный характер. Оно было устремлено к старинным национальным традициям и народным обычаям заключения брака, а не к безликим социалистическим нормам и трескучим лозунгам, славящим «новую жизнь». Именно поэтому символика декора Дворца бракосочетания остается актуальной и теперь, а сам он необычайно востребован среди молодежи Улан-Батора как место заключения проведения свадебной церемонии. Его удивительное оформление, выполненное под руководством Амгалаана, помещают здание Дворца в первый ряд

художественных сокровищ монгольской столицы. Ничего подобного этому поразительному памятнику нельзя обнаружить ни в искусстве Советского Союза, ни в бывших социалистических странах. При всём том он всё еще ожидает тщательного искусствоведческого исследования, которого по достоинству заслуживает.

### Монгольский модернизм

Движение к возрождению национальной традиции отличало развитие изобразительного искусства практически во всех социалистических республиках Советского Союза. Оно заявило о себе у художников Средней Азии и Прибалтики, в закавказских республиках и Украинской ССР. Однако было бы непростительной ошибкой рассматривать на таком фоне искусство Монгольской Народной Республики в качестве всего лишь «аналогичного явления», сродни всему тому, что происходило в художественной жизни СССР. Столь неосторожное утверждение обернулось бы полным непониманием национального своеобразия монгольской школы, удивительным образом соединившей традиционные мотивы с идеями радикального модернизма. Значение деятельности Амгалаана в этом отношении трудно переоценить, самое же поразительное состояло в том, что, даже осуществляя дерзкие по тем временам эксперименты, он по-прежнему оставался обласканным властями, занимая видное положение в художественной жизни МНР.

Если принять за отличительные признаки модернизма, *во-первых*, придание базовым изобразительным средствам (рисунку, колорит) роли самостоятельных выразительных факторов, независимых от предмета изображения, и, *во-вторых*, смещение художественного внимания с воссоздания видимой реальности на ее субъективное зрительное переживание, то дело обстоит следующим образом. Предел сближения искусства Амгалаана с модернистской эстетикой образуют картины «Говийн эгшиг» («Мелодия Гоби», 1979) и «Тайгын эгшиг» («Мелодия тайги», 1978). Они были задуманы как парные, поскольку выполнялись в одной технике и обладают одинаковыми размерами, а главное — демонстрируют одинаковый подход к переосмыслению натурального мотива. Особенный интерес в этом отношении представляет более ранняя работа, показывающая сцену на стройплощадке (рис. 8). Ее содержание обыгрывает хорошо знакомую тему противопоставления двух разных миров, где прошлое воплощено в образе бревенчатого сруба и поленницы дров, а приметой современности служит вырастающее вдали многоэтажное здание.

Идея картины восходит к известной гравюре Иллариона Голицына «Старое и новое», в которой

8. Д. Амгалан.

Тайгын эгшиг

(Мелодия тайги).

1978.

150 x 150.

Холст, масло.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор



также присутствуют ветхие покосившиеся домики на переднем плане и новостройки вдали. Однако у Амгалана всё выглядит совершенно иначе. Мы видим расположенное на заднем плане здание сквозь ряды труб, положенных друг на друга. Показанные в ракурсе, они разделяют его поверхность на ряды окружностей и овалов. Фасад дробится на множество геометрических фигур разнообразной формы. Ими расчленяется изображение строителя, шагающего вдали, ими раскрыт пейзаж. Столь остроумное превращение одного

формального мотива в *лейтмотив* живописно-композиционной организации выдает сопричастность Амгалана эстетике модернизма. Эффектный художественный прием целиком составляет основу изобразительного сценария картины. Творческий метод осмыслен в качестве главной *содержательной* категории, поскольку демонстрированием его возможностей подменяется сама идея картинного содержания.

Подобный подход был типичен для модернизма позднего двадцатого века с его культивированием

принципа «преднамеренной стилизации определенного взгляда на реальность» [10, с. 226]. Оставляя на будущее рассмотрение темы взаимосвязей искусства Амгалаана с новаторскими направлениями, отметим определенную стилистическую близость его работ конца 70-х эстетике поп-арта, вернее, того направления, которое представлено деятельностью Дэвида Хокни. В этом мире мнимо «живые» формы легко способны превращаться в «неживые», как в парной картине Амгалаана, где в качестве основы для ритмического узора выбрано стилизованное изображение верблюда. Умноженное многократным повторением, оно превращается в эмблему, условный знак на картинной поверхности, где, словно в пазле, уложены рядами абсолютно одинаковые изображения животных. Образованная ими плоскость рассекает пространство, отделяя мужскую фигуру на переднем плане от далекого пейзажа. Экспериментальный характер картины усилен колористическим решением, соединяющим разнообразные оттенки красного, оранжевого и розового цветов.

Следующим шагом должно было стать окончательное устранение живописной предметности в пользу развития орнаментально-декоративного начала. Однако Амгалаан не сделал этого шага. Он свернул с дороги модернизма, которая столь заманчиво открывалась перед ним в конце 70-х годов. Его работы следующего десятилетия характеризуются тонко найденной мерой сближения неизобразительного и реалистического начал во имя углубления картинного содержания.

Примером служит картина «Мечта» (1981) с ее многоцветием облаков, что нависают над земной поверхностью, расходясь плотными концентрическими кругами и вызывая ассоциации с образом колеса сансары, чудесно вознесенного в небесный простор.

### Заключение

Рассмотрение произведений Дагдангийна Амгалаана позволяет сделать ряд выводов, характеризующих искусство этого выдающегося монгольского художника. Он достиг полной творческой зрелости достаточно рано, в середине 1960-х годов, вскоре после окончания Художественного института имени В.И. Сурикова. Его живопись тех лет характеризуется мастерским владением изобразительной техникой и глубиной образного содержания. Испытав влияние эстетики «сурового стиля» советского искусства, он сумел предложить оригинальную версию этого художественного направления, обогатив его национальными изобразительными мотивами. Увлечение ими со временем привело Амгалаана к оформлению Дворца бракосочетания в Улан-Баторе. С другой стороны, особенный интерес вызывает вопрос о его связях с традициями модернизма, поскольку в некоторых произведениях конца 70-х Амгалаан сближается с его эстетическими принципами. В заключение следует отметить, что работа по изучению наследия монгольского художника только начата, оно всё еще ожидает своего полноценного и основательного исследования в будущем.

### Список источников

1. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
2. Мушников Е.А. Творчество монгольского художника Дагдангийна Амгалаана: национальное своеобразие и влияние русской живописной школы // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов XV научно-практической конференции / ред. Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. С. 156–162.
3. Нехвядович Л.И., Мелехова К.А., Уянга З. Творческий метод монгольского художника-графика Дагдана Амгалаана: мировоззренческие основания, средства художественной выразительности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 56. С. 116–122.
4. Амгалаан орчлон / эмхтгэгч: Ц. Баттөр, С. Төгс-Оюун. Улаанбаатар: Сэлэнгэ пресс ХХК, 2013. 210 х.
5. Энхтүвшин Ж. Великая степь в пейзажах монгольских художников // География искусства: многомерные образы пространства : сб. статей / отв. ред. О.А. Лавренова. М.: АНОВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)», 2022. С. 272–288.
6. Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 170–187. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013>.
7. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / ерөнхий редактор Э. Сонинтогос. Улаанбаатар: [Хэвлэлийн газар байхгүй], 2021. 304 х.
8. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
9. Мушников Е.А. Тенденции «сурового стиля» в произведениях монгольских художников второй половины XX века // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. 2014. № 7. С. 515–522.
10. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. 248 с.

### References

1. Chutcheva, K.A. (2006) *Fine art of Mongolia of the 20th century in the context of the influence of the Russian art school*. Cand. Art sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
2. Mushnikova, E.A. (2018) 'Creativity of the Mongolian artist Dagdangiin Amgalan: national identity and influence of the Russian school of painting', in Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Seventh Snitko Readings on Art History [Conference proceedings]*. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 156–162. (In Russ.)
3. Nekhvyadovich, L.I., Melekhova, K.A. and Uyanga, Z. (2021) 'The creative method of Mongolian graphic artist Dagdan Amgalan: ideological foundations, means of artistic expression', *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv = Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (56), pp. 116–122. (In Russ.)
4. Battor, Ts. and Togs-Oiuun, S. (comps.) (2013) *Amgalan orchlon*. Ulaanbaatar: Selenge Press LLC. (In Mong.)
5. Enkhtuvshin, Ja. (2022) 'The Great Steppe in the landscapes of Mongolian artists', in Lavrenova, O.A. (ed.) *The geography of art: Multidimensional images of space*. Moscow: GITR Film and Television School, pp. 272–288. (In Russ.)
6. Uranchimeg, D. and Yang Guoqing (2021) 'The formation of the art of socialistic realism in Mongolia: the main stages, the role of the Russian art school', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 170–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.04.013. (In Russ.)
7. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *A brief history of the Institute of Fine Arts*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
8. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Publishing House of Mongolia. (In Russ.)
9. Mushnikova, E.A. (2014) 'Trends in the "severe style" in the works of Mongolian artists of the second half of the 20th century', *Evraziystvo: teoreticheskiy potentsial i prakticheskiye prilozheniya = Eurasianism: theoretical potential and practical applications*, (7), pp. 515–522. (In Russ.)
10. Turchin, V.S. (1993) *Through the labyrinths of the Avant-garde*. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)

### Информация об авторах

*Доржсурэн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, uranchimeg\_fineart@yahoo.com.*

*Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, почетный профессор Академии изобразительного искусства, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, eiailenko@rambler.ru.*

### Information about the authors

*Dorjsuren Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, uranchimeg\_fineart@yahoo.com.*

*Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Professor Emeritus of the Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, eiailenko@rambler.ru.*

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.  
The authors declare that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 02.10.2023; одобрена после рецензирования 23.10.2023; принята к публикации 27.10.2023.*

*The article was received by the editorial board on 02 October 2023; approved after reviewing on 23 October 2023; accepted for publication on 27 October 2023.*



Научная статья  
УДК 7.01  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.013

## Композиция и художественное пространство в творчестве Д. Амгалана

Шишин Михаил Юрьевич <sup>a, b</sup>



<sup>a</sup> Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств  
в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация

<sup>b</sup> Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская  
Федерация

shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017,  
Scopus ID: 57190528509

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству одного из ведущих монгольских художников XX – начала XXI века Дагдангийна Амгалана, получившего образование сначала в Монголии, а затем в России и многое сделавшего для формирования системы художественного образования в родной стране. Обоснована актуальность становления нового этапа в изучении наследия художника с более углубленным исследованием его творчества. С опорой на концептуальные разработки в области художественного пространства и композиции в живописи и графике проведен искусствоведческо-семантический анализ ряда картин Д. Амгалана («Весна», «Мачеха», «Демонстрация», «Мечта»); выявлены особенности и типы применяемых им композиционных решений и специфика художественного пространства. Отмечается, что на протяжении всей творческой жизни шло усложнение и совершенствование композиции в произведениях художника.

**Ключевые слова:** Дагдангийн Амгалан, современное монгольское искусство, художественное пространство, композиция в живописи

**Для цитирования:** Шишин М.Ю. Композиция и художественное пространство в творчестве Д. Амгалана // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 206–219.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1062>.

Original article

## Composition and artistic space in the works of Dagdangijn Amgalan

Mikhail Yu. Shishin <sup>a, b</sup>

<sup>a</sup> Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation

<sup>b</sup> Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509

**Abstract.** The article is devoted to the work of one of the leading Mongolian artists of the 20th – the early 21st century, Dagdangijn Amgalan, who was educated first in Mongolia and then in Russia, and who did a lot for the formation of the art education system in his country. The relevance of the formation of a new stage in the study of the artist's heritage with a more in-depth study of his work is substantiated. Based on conceptual developments in the field of artistic space and composition in painting and graphics, the author has conducted an art history and semantic analysis of a number of paintings by the artist ("Spring", "Stepmother", "Demonstration", "Dream"); has revealed the features and types of compositional solutions used by Dagdangijn Amgalan and the specificity of artistic space. It is noted that throughout his creative life there was a complication and perfection of composition in the artist's works.

**Keywords:** Dagdangijn Amgalan, modern Mongolian art, artistic space, composition in painting

**For citation:** Shishin, M.Yu. (2023) 'Composition and artistic space in the works of Dagdangijn Amgalan', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 206–219. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1062>. (In Russ.)

### Введение

Имя Дагдангийн Амгалан (1933–2009) прочно связало искусство Монголии и России. Он является примером подлинно евразийского художника. На родине его справедливо считают основоположником системы художественного образования; графические и живописные работы мастера признаны классическими, хранятся в главных монгольских собраниях и многократно воспроизводились в альбомах, статьях и монографиях. Еще при жизни этот график и живописец снискал широкую народную любовь и был отмечен высокими государственными наградами.

В России Амгалан считают одним из лучших выпускников Института имени В.И. Сурикова, он глубоко воспринял основы российской художественной школы и не только не утратил связь с национальной традицией в искусстве, но и успешно

соединил эти две линии. Благодатный синтез двух школ можно смело отнести к одному из выдающихся достижений Д. Амгалан. Тема этого синтеза заслуживает отдельного исследования, и оно разворачивается в настоящий момент, о чем говорят статьи коллег. Сделать же шаг в сторону теоретико-искусствоведческого анализа наследия Д. Амгалан позволяет ряд благоприятных факторов.

Во-первых, это степень изученности жизни и творчества художника, в первую очередь монгольскими и российскими искусствоведами [1; 2]. Их труды создали хорошую эмпирическую и теоретическую базу для того, чтобы раскрыть особенности системы художественно-выразительных средств в творчестве Амгалан и продвинуться к пониманию идейно-семантического аспекта его работ. Забегая вперед, можно сказать, что они

очень глубоки и разнообразны, что отмечается художниками и искусствоведами и даже интуитивно открывается многим зрителям. Вне всякого сомнения, исследования в этой области представят Д. Амгалану как очень яркого мыслителя, глубоко чувствовавшего человека, живо откликавшегося на современность и историю родной страны.

Во-вторых, в современном искусствознании стал четко прорисовываться ряд важных тенденций. Отметим формирующийся круг зрителей с высоким уровнем начитанности и, как говорят, «насмотренности», основательно подготовленных чтением искусствоведческих трудов, не просто стремящихся получить эстетическое удовольствие на художественных выставках, но и старающихся проникнуть в произведение искусства, найти ответ на то, за счет чего возникают переживания в душе и как художник создает и передает глубочайший, порой, образ. Назовем этот круг «профессиональными зрителями» и отметим еще раз, что число их растет и что феномен этот еще не осмыслен с должным вниманием. Основания для появления таких зрителей кроются в особенностях нашего времени. Турбулентность, а проще, хаос социально-политических событий естественно подталкивает людей искать за пределами доминирующей «фельетонной культуры» (по выражению Германа Гессе, или, говоря сегодняшним языком, массовой фейковой культуры) — нечто иное, по-настоящему *подлинное и глубокое*. Это невозможно обрести в бесконечных шоу, где явно достигнуто дно и многое уже не развлекает и тем более не утешает, а вызывает нравственную тошноту. Поэтому и устремились тысячи зрителей к подлинным шедеврам, поэтому художники уровня Д. Амгалану и стали столь востребованы в наше время. И, видимо, поэтому на наших глазах стало складываться стилистическое направление, получившее название «новая классика». Основы его были заложены во второй половине XX века в творчестве художников России и Монголии, и Амгалан здесь должен быть назван в числе первых.

В-третьих, есть еще одно важное обстоятельство, позволяющее сделать шаг вперед от сложившегося, по преимуществу описательного, искусствознания. В XX – начале XXI века резко возросло число исследований в области теории искусства. Конечно, основы ее были заложены гораздо раньше, и в поисках истоков мы очень скоро придем к философии искусства в трудах выдающихся мыслителей, например, Ф. Шеллинга. Опираясь на эти труды, постараемся выделить то, что наиболее перспективно в плане постижения искусства Амгалану. По нашему мнению, это два ключевых понятия: *композиция* и включающее ее в себя *художественное пространство*.

Постараемся, удерживая в фокусе исследования эти два понятия, приблизиться (именно приблизиться, потому что впереди просматривается множество вероятных ходов) к пониманию трех вопросов, касающихся творчества Амгалану: волновали ли его проблемы композиции; какие наиболее устойчивые типы ее он использовал; можно ли говорить о совершенствовании композиционного мастерства художника.

### **Композиция и художественное пространство: теоретический аспект проблемы**

Обратиться к этому необходимо, по нашему мнению, по нескольким причинам. Во-первых, чтобы показать тот теоретический базис, на который перспективно опереться при анализе произведений. Поскольку он весьма обширен, то далее выделим некоторые важные идеи и результаты теоретического дискурса. Во-вторых, в любом произведении искусства зритель оценивает художественную выразительность, стремится постичь его центральный образ и то, как мастер воплощает вдохновившие его идеи. Общеизвестно, что композиция здесь играет ключевую роль, и именно ее стоит считать ключом в постижении и раскрытии содержания того, что является художественным пространством.

Исследования композиции и художественного пространства обширны [3; 4; 5; 6; 7]. Не имеет смысла обозначать весь этот корпус идей в настоящей статье, ограничимся ключевыми аспектами.

Под художественным пространством, если суммировать разные точки зрения, принято считать особого рода смысловой и пространственно-временной континуум (где время понимается в его художественном модусе), который опредмечен наличием различных объектов, а между ними устанавливаются пластические и семантические связи. Совокупность объектов и связей между ними, их сочетание и синтез и считается композицией. Выделение элементов и связей при анализе произведения искусства считается композиционной схемой.

Погружение в художественное пространство произведения (особый тип созерцания) можно определить как «мудрое видение» (понятие, разрабатываемое философом Конрадом Фидлером, живописцем Х. Маре, скульптором и теоретиком Адольфом фон Гильдебрандом) — оно открывает особенности художественной формы и одновременно ведет в мир художественного образа, переводит в семантический план. Детальное изучение феномена художественного пространства уже привело к открытию многих его важных элементов. Так, например, Н.И. Сербина выделяет пространство поверхности предмета,

внутри- и межпредметное пространства в картине и обосновывает, что их нужно рассматривать как особое системно-структурное целое [8, с. 9]. Эвристичную идею, касающуюся онтологии произведения искусства, высказал в свое время П.А. Флоренский, утверждавший, что в произведении искусства — поскольку в нем речь идет и о системе художественной выразительности, и о смысле произведения — нужно выделять композицию и конструкцию. По этому поводу он писал: «...Композиция, если говорить в первом приближении, вполне равнодушна к смыслу обсуждаемого художественного произведения и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами; конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как таковым» [9, с. 117].

Другими словами, в художественном пространстве, как в особом алхимическом тигле, в процессе «мудрого видения» происходит не только вычитывание его элементов, а включается «художественное время», воображение и «достраивание» идейно-сюжетной линии. Можно сказать, что композиция произведения отражает *внешнее*, видимое художественное пространство; но при этом мастерски созданная, тонкая и сложная композиция ведет дальше, к «достраиванию» произведения за видимые временные, пространственные и смысловые границы — то есть к *внутреннему*, скрытому художественному пространству. Например, вспомним всем известную скульптуру Мирона «Дискобол». В ней показано состояние высшего напряжения атлета перед броском диска. Но в процессе созерцания зритель способен достроить прошлое — как атлет готовился к броску, стоял, держал диск, сосредотачивался физически и психологически. Потом происходит как бы сворачивание этих этапов в видимую нами форму, которая передает момент наивысшего физического и эмоционально-психического напряжения. И, наконец, можно представить, как после броска юноша распрямится. Все три фазы художественного времени возникают не в физическом пространстве — оно неизменно со времен его создания, — но в пространстве ином, сочетающем и композицию, и ее детали, и воссозданный нашим воображением процесс. Взгляд на произведение искусства через призму художественного пространства позволяет объединить идеи творца, его мастерство, само произведение с его художественным пространством и, наконец, глубину «мудрого видения» зрителя. Полноте погружения в художественное пространство способствует многое — мастерство автора и сила идеи, которая побудила его к написанию картины. Но стоит сказать, что велико значение и зрителя-созерцателя. При рассеянном и несфокусированном скольжении

по поверхности произведения в лучшем случае возникает эстетическое переживание художественной формы, но глубина идей и переживаний самого художника либо не откроются вообще, либо будут восприниматься лишь частично.

Это рассуждение нам необходимо в том числе для анализа произведений Д. Амгалана. Повторим: его творчество достаточно хорошо изучено и описано, но многие работы, благодаря многократному воспроизведению и показу на выставках, стали настолько узнаваемы и знакомы, что воспринимаются как застывшие музеефицированные объекты арт-реальности — что в принципе неверно. И если известен эффект открытия для человека новых смыслов при перечитывании литературных произведений, точно так же и в произведениях изобразительного искусства — при обращении к ним с глубоким внутренним настроением открываются новые смыслы и замечательные ходы мыслей художников.

Далее стоит напомнить важный тезис из герменевтики искусства. Выдающийся мастер в произведении, ставшем его творческой удачей, высказывает гораздо больше, чем вычитывают его современники. Каждое новое время будет помогать увидеть новые идейно-смысловые глубины. Это справедливо в отношении большинства работ Амгалана.

#### **Некоторые устойчивые композиционные схемы и художественное пространство в работах Д. Амгалана**

Дар композиционного видения может быть благоприобретенным, сформировавшимся в процессе учебы и напряженного творческого труда или, напротив, врожденным. История искусства знает примеры и того, и другого. Наиболее понятен классический вариант, когда от первых уроков и на протяжении дальнейшего образования шлифуется композиционный дар.

Рассматривая ранние работы Д. Амгалана, можно подметить, что еще до обучения в России его художественные способности находились на достаточно высоком уровне. Остановимся на его картине «Весна» (1951, рис. 1).

Весна — особенный период в Монголии. После зимней стужи расцветает степь, буйно в рост идут травы, стараясь успеть до изнуряющей жары лета. Рождается молодняк, у кочевников появляется в изобилии молоко от коров, коз и кобылиц. Приходит время кумыса, ценнейшего напитка для скотоводов. Весна — период надежд, и легко услышать в это время, как далеко по степи разносится красивая песня, передающая радость жизни, восторг перед красотой мира, любовь ко всему сущему. Именно это песенное, восторженное



1. **Д. Амгалан.**  
**Весна.**  
1951.  
Холст, масло.  
88 x 130.  
Монгольская  
национальная галерея  
современного искусства

2. **Схема к картине**  
**Д. Амгалана «Весна»**



состояние передано молодым, вступающим на трудный творческий путь Амгаланом в данной картине.

Он легко и вдохновенно изображает типичный монгольский пейзаж: отроги невысоких гор плавными волнообразными линиями сбегают в степь, написанную легкими полупрозрачными мазками. Она красиво и привольно уходит от переднего плана вдаль, где сливается с небом. Картина демонстрирует живописное мастерство художника. Но она интересна и некоторыми композиционно-пространственными приемами, которые получают развитие в дальнейшем творчестве Амгалана. Просматривая все его работы, можно заметить характерную черту: он четко выделяет в графических и живописных произведениях главных «героев». Зрителю они открываются сразу. Это дает возможность художнику продуманно, последовательно и с большим мастерством раскрывать основную идею своего произведения.

Так, очевидно, что в качестве главных персонажей в «Весне» художник выводит кобылицу и жеребенка, размещая их на переднем плане. Они максимально приближены к зрителю, прописаны с большим мастерством и тщательной проработкой деталей. Кобылица, стройная и красивая, заботливо склоняется к жеребенку, мягко подталкивает его к вымени. Белый цвет ее масти заслуживает особого внимания. С колористической точки зрения это камертон белого, на который настраивается вся палитра в картине. В символическом плане белый цвет считается среди монголов не просто благородным, но и, в известной степени, сакральным. Во многих эпических сказаниях лошади белого цвета имеют высокий статус.

В композиционном плане эта группа — ключ ко всему полотну. Чтобы еще сильнее подчеркнуть ее роль в картине, прямо за ней художник пишет высокую гору, акцентируя и выделяя кобылицу и жеребенка (рис. 2). Но от них пространство картины начинает широко разворачиваться вправо. Показывается широкая степь, уходящая за пределы картины, и скачущий откуда-то издалека к стаду всадник. В полотне сплетаются, как это часто бывает в монгольской песне, нежность и эпичность.

Две другие картины, «Мачеха» (1959) и «Демонстрация» (1959), появляются у Д. Амгалана после обучения в России, в Институте имени В.И. Сурикова. Хорошо заметно, что занятия с опытными педагогами, посещение выставок и музеев помогли художнику в его становлении. В этих картинах явно сделан новый шаг в композиционном мастерстве, и на них стоит остановиться как на примерах применения принципиально разных типов композиционных схем. Если в предыдущей картине Амгалан использовал один из известных и часто применяемых живописцами и графиками открытый тип

композиции, то в новых работах художественный строй заметно обогатился.

Сюжет картины «Мачеха» (1959, рис. 3) относится к классическим, часто встречаемым в литературных произведениях и в полотнах художников. Здесь показано внутреннее пространство юрты. На переднем плане мачеха и, видимо, пасынок. Женщина изображена в образе фурии, от злобы у нее искажено лицо, волосы разметались, одежда небрежна, в руках у нее широкий кожаный ремень. Мальчик показан полулежащим на полу, прикрывает лицо, в глазах недетский испуг. От подростка взгляд зрителя идет вглубь юрты, где изображен, видимо, отец мальчика, охваченный страхом и потрясенный, безвольно бросившийся на кровать и через плечо наблюдающий за происходящим. В глубине пространства — девочка, очевидно, любимая дочь, которая сладко и беззаботно потягивается в постели. Весь сюжет читается легко, характеристики всех персонажей понятны и точно переданы художником.

Но считать, что замысел живописца заключался просто в том, чтобы запечатлеть типичную сценку из жизни отдельной семьи, — явно недостаточно. Стремясь достичь высокого эмоционального напряжения, Амгалан показывает всё происходящее внутри юрты. Это замкнутый мир людей, родное и обжитое пространство. Оно должно создавать уют и покой, быть любимым и дорогим для каждого. Однако здесь мы видим противоположную ситуацию. Мачеха, может быть, и стремится к порядку в доме как хозяйка (заметим, как ярко блестит начищенная посуда), но в отношении к не своему ребенку она проявляет себя чрезвычайно жестоко. С осуждением относится художник и к отцу мальчика, который подчинился новой жене и не может защитить сына. Мальчик в этом подчеркнуто замкнутом пространстве, как в клетке, должен всё время испытывать душевные и, видимо, физические страдания. Он мал, подчинен взрослым и не в силах сам изменить ситуацию. Говоря о художественном пространстве картины, мы можем «достроить» его и во временном плане, предположив, что перед нами не одно событие, а процесс, который, видимо, повторяется часто, может быть, изо дня в день. Композиционная схема в картине — замкнутая (рис. 4). Амгалану удалось замечательно и с явным осуждением передать эту бесконечную и трагическую цепь событий.

В «Демонстрации» (1959, рис. 5) — другой тип композиции. Известно, что показ шествия в произведении всегда наполняет художественное пространство энергией. В этой картине Амгалан усложняет динамику и показывает несколько разнонаправленных движений (рис. 6). Основное передано большой процессией людей,двигающихся с красными знаменами справа налево.



3. **Д. Амгалан.**  
**Мачеха.**  
1959.  
Холст, масло.  
85 x 110.  
Монгольская  
национальная галерея  
современного искусства

4. **Схема к картине**  
**Д. Амгалана «Мачеха»**



5. **Д. Амгалан.**  
**Демонстрация.**

1959.

Холст, масло.

100 x 144.

Частная коллекция

Ц. Энхтайвана

6. **Схема к картине**

**Д. Амгалана**

**«Демонстрация»**



К ним начинает примыкать другая группа, которая должна объединиться с основной. И вот на стыке этих двух векторов движения появляется ключевой элемент картины: две мужские фигуры — судя по костюму, представители интеллигенции.

Они фактически оказываются на пересечении этих двух линий композиционного движения. Заметно, что один из персонажей, молодо выглядящий, его лицо хорошо прописано, — внимательно и напряженно, с заинтересованностью вглядывается в надвигающуюся колонну людей. Лица второго мы не видим, но четко показан жест, говорящий о настороженности.

Амгалан усиливает композиционно этих двух персонажей, применяя любимый прием акцентировки деталями второго и дальнего планов. Архитектурный мотив, мощная пластическая доминанта заполняет собой второй план, а самая выразительная и высокая часть этого комплекса, колокольня, является фоном для двух фигур. Другими словами, художнику удалось передать энергию движения процессии (на фоне статичной и громадной массы храма это воспринимается особенно отчетливо), показать, как между двумя сливающимися потоками людей оказываются двое, у которых есть выбор: либо влиться в этот поток революционно настроенных людей, стать частью его, либо исчезнуть.

Очевидно, что эти два пространственно-композиционных приема в рассмотренных картинах показывают рост мастерства живописца. Он всё полнее открывает для себя особенности и возможности художественного пространства.

Если попытаться проанализировать последовавшие за этими двумя картинами серии гравюр и живописных полотен, можно достаточно точно проследить, как, с одной стороны, Д. Амгалан продолжал развивать композиционное мастерство, с другой, находил всё больше новых выразительных решений. Здесь можно отметить лишь два момента. Художник фактически никогда не повторяет предыдущую композицию, всегда развивает ранее найденное решение и смело идет на эксперимент. Так, в графической серии «Утро моей Родины» ему удалось заметно обогатить свои черно-белые работы акцентами красного цвета. Силовые линии движения в соединении с этими акцентами помогли выделить главные элементы, усилить мажорный аспект (красная рубашка на девочке в гравюре «Доброе утро, мама!», рис. 7, 8) или достичь другого замечательного эффекта. В работе «В школу» (рис. 9) красные пятна галстуков на пионерах, сидящих на повозке, запряженной верблюдом, как будто бы передают ребячий гомон, радостный и беспечный.

Обратимся к картине, которая стала большой творческой удачей Амгалана и занимает

фундаментальное положение в его наследии. Речь пойдет о картине «Мечта» (1981, рис. 10). Само название вводит нас в область особого пространства, где живут мечты и мысли человека. Наличие этой области признается всеми, кто хотя бы раз задавал себе вопрос: что такое сама по себе моя мысль, где живут, бытийствуют мои мечты и вообще — всё то, что происходит с человеком не на физическом, а на каком-то ином, ментальном плане бытия. И как художнику изобразить это тонкое, неочевидное ментальное пространство, как рассказать о нем?

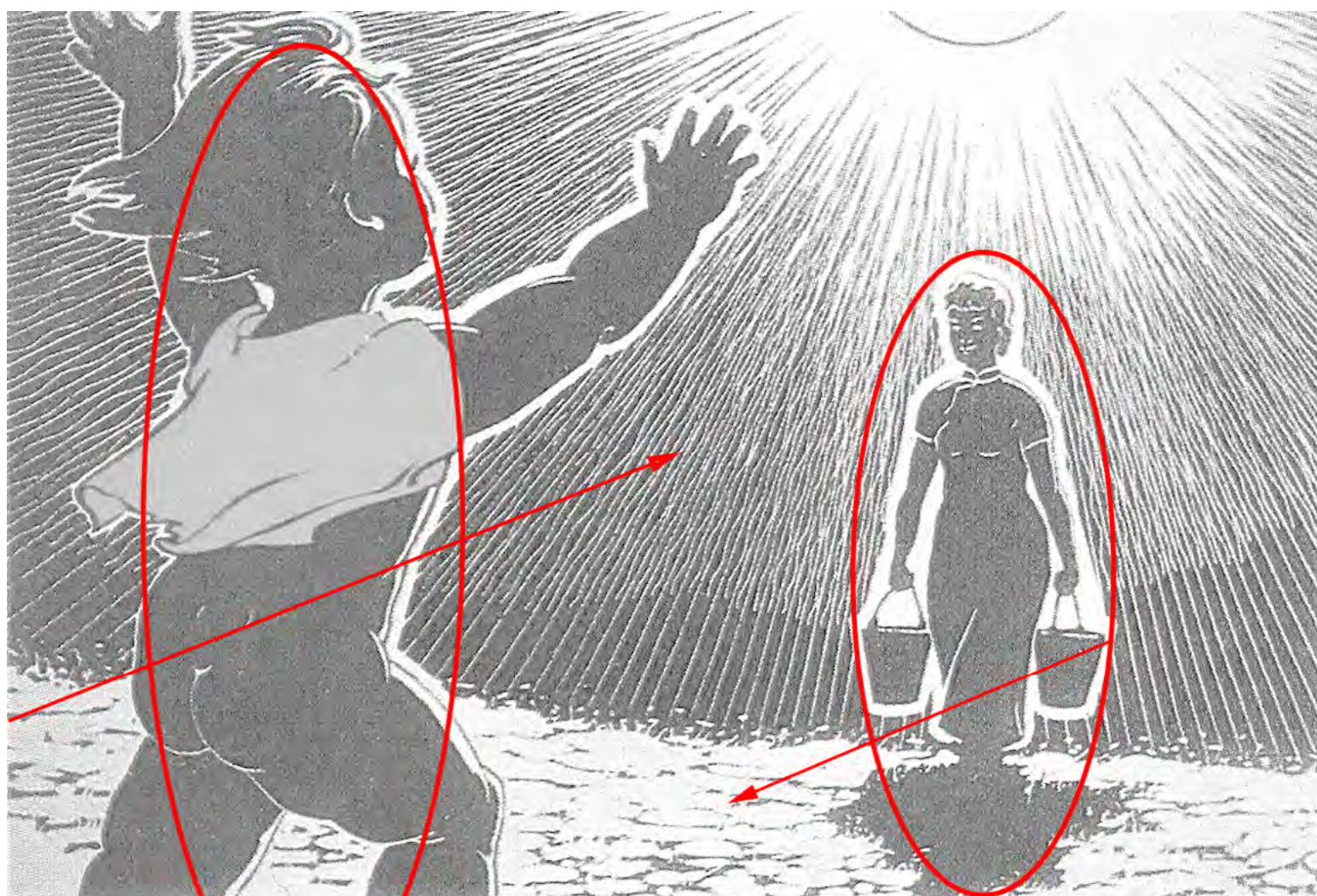
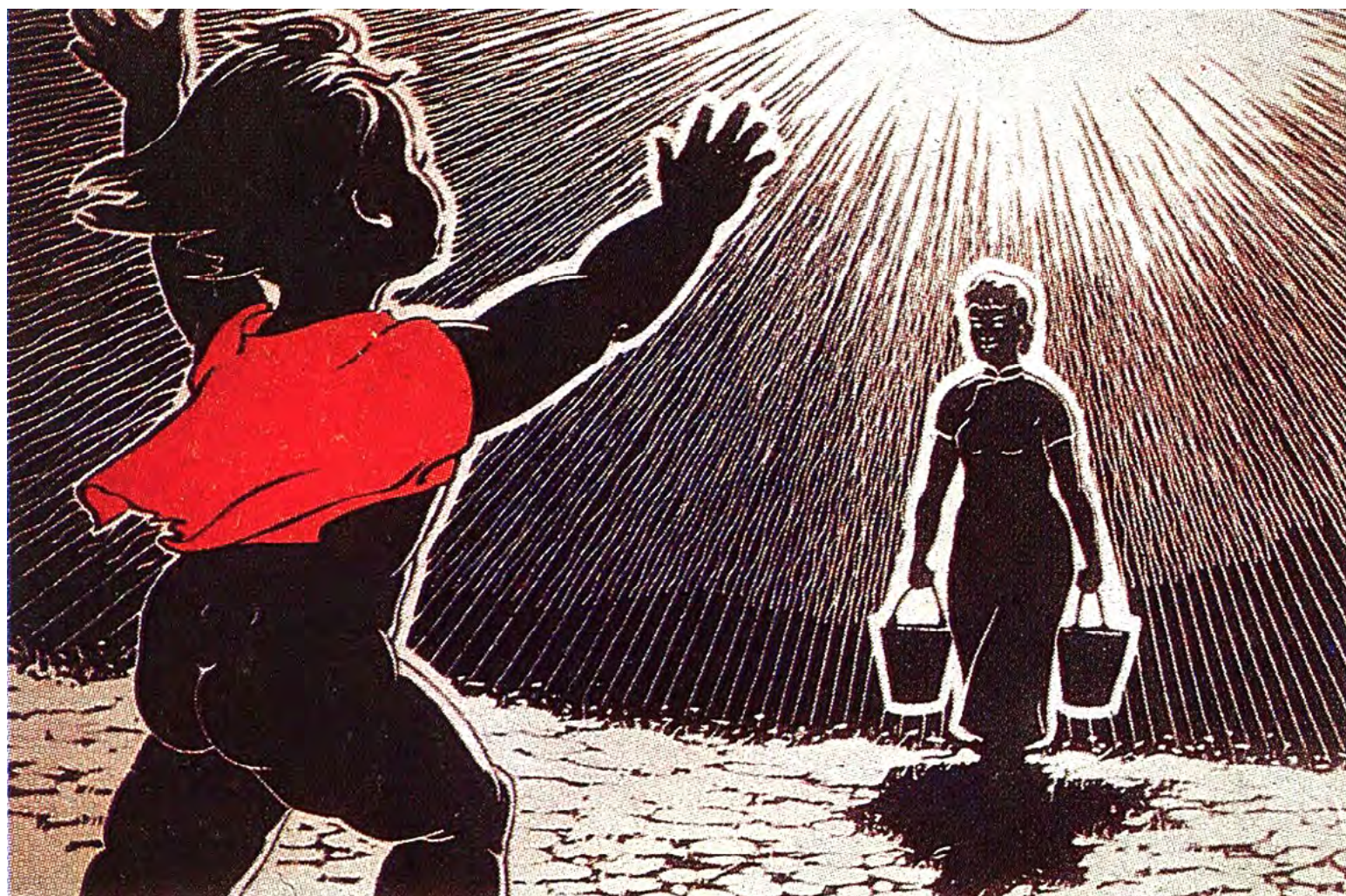
Амгалан нашел убедительный образ, который захватывает нас сразу. Сюжет картины прост. Видимо, долго ехавший по степи мальчик-подросток, утомившись и желая дать отдых лошади, остановился среди степи, в полном одиночестве и особенной монгольской тишине, и прилег на землю. Ничто не нарушает его покой, нет ни одной причины для беспокойства, и это идеальные условия, чтобы поразмышлять о чем-то особенном, не мелком и не суетном. К этому располагает и сама природа. Бесконечная степь и бездонное небо слились в своем единстве. Закатные лучи красным цветом окрасили всё на земле, а на небе они заскользили по зыбкой поверхности сине-фиолетовых облаков, которые образовали правильные по форме кольца. Это выглядит фантастически, но только не для тех, кто живет под этим удивительным небом или кому посчастливилось видеть это в путешествиях. Полная тишина царит во всём, ветра у земли или нет, или он слабый и теплыми легкими струями охватывает человека. Ощущение, что ты присутствуешь при особой, запредельной по масштабам, мистерии, — совершенно отчетливое.

Композиционно-пространственно картина кажется поделенной на две части (рис. 11). В нижней показан отдыхающий на земле всадник. Он, зачарованный открывшимся ему видением, чуть приподнялся на локте и устремил свой взгляд на необыкновенный по форме и цвету рисунок облаков. Подле него мирно пасется конь, единственное живое существо рядом с человеком. Если посмотреть внимательно на нижнюю часть картины, то колористически и по плотности красочного слоя она кажется более легкой. Тому причина — видимо, пронизывающий всё красноватый оттенок от последних лучей заходящего солнца. Напротив, облака кажутся более весомыми за счет плотности красочного слоя и контрастного сочетания теплых и холодных оттенков.

За этим стоит хорошо продуманный композиционный подход. Художник учитывал, что взгляд зрителя, конечно, в первую очередь будет устремлен к нижней части в силу насыщенности деталями, движениями и благодаря особому теплоту

7. **Д. Амгалан.**  
**Доброе утро, мама!**  
**Из серии**  
**«Утро моей Родины».**  
1962.  
Линогравюра.  
20 x 30.  
Академия  
изобразительных  
искусств, Монгольский  
национальный  
университет искусств  
и культуры

8. **Схема к гравюре**  
**Д. Амгалана**  
**«Доброе утро, мама!»**





9. Д. Амгалан.  
В школу.  
Из серии  
«Утро моей Родины».  
1962.  
Линогравюра.  
36 x 59,5.  
Академия  
изобразительных  
искусств, Монгольский  
национальный  
университет искусств  
и культуры

колориту, который как будто бы передает тепло разогретой за день земли. Перенос внимания в верхнюю часть полотна дает ощущение медленного и неумолимого движения цветковых масс. Погрузившись в эту энергию света и цвета, взгляд охваченного восторгом зрителя опять устремляется к земле, а затем вновь следует восхождение к небу. Замечательно то, что при всех этих восхождениях не происходит смещения двух пространств, они существуют — применим здесь известную формулу — «не слиянно, но и не раздельно».

Напрашивается вопрос: что же это за мечта, о которой написана картина? Мы не узнаем об этом, можем лишь предполагать. Но можно точно сказать: не случайно в картине появляется мальчик-подросток. Не себя ли Амгалан имел в виду в этом образе? Может быть, он пишет о том, что когда-то некое событие, как эта мистерия неба, дало толчок его юношеским мечтаниям и родилась мысль о чем-то великом и прекрасном? Это предположение не случайно. Взрослые люди, как правило, прагматичны и мечтают о решении конкретных земных задач; мечты маленьких детей — маленькие, игрушечные, им еще не дано узнать о величии и сложности мира. А подросток еще не погрузился в земной быт, но уже задумывается о мире и о себе в нем; вслушивается в свою душу, знает или догадывается о взрослой жизни. При этом он сохраняет еще детскую восприимчивость

и бескорыстное, не-прагматичное восхищение миром, но в то же время интуитивно чувствует, что жизнь — это постоянное напряжение и усилие; выстраивание линии своей судьбы. И в какие-то моменты — как на этой картине, в созерцании мистерии неба и земли — ему приоткрывается главная мечта: так выстроить свою судьбу, чтобы не упустить из вида то великое и прекрасное, что неожиданно открылось ему в этот момент и намекает на то, что за пределами обыденности есть иной мир. Эта мечта может не состояться, жизнь может внести свои коррективы, но это переживание навсегда оставит свой след в душе человека. Чем ярче мечта, чем сильнее переживание, тем отчетливее этот след, который, как камертон, будет настраивать его жизнь. Для будущего творца это открытие принципиально важно и ничем не заменимо, и его след мы видим в творениях каждого настоящего художника, каким и был Д. Амгалан.

#### Выводы

Суммируем кратко наши размышления. Во-первых, еще раз отметим, что Д. Амгалан — живописец и график, обладавший тонким композиционным чувством и с большим мастерством применявший разнообразные типы художественного построения в своих произведениях. В зависимости от поставленной задачи и волнующей его идеи он каждый раз находил новые решения.

10. **Д. Амгалан.**

**Мечта.**

1981.

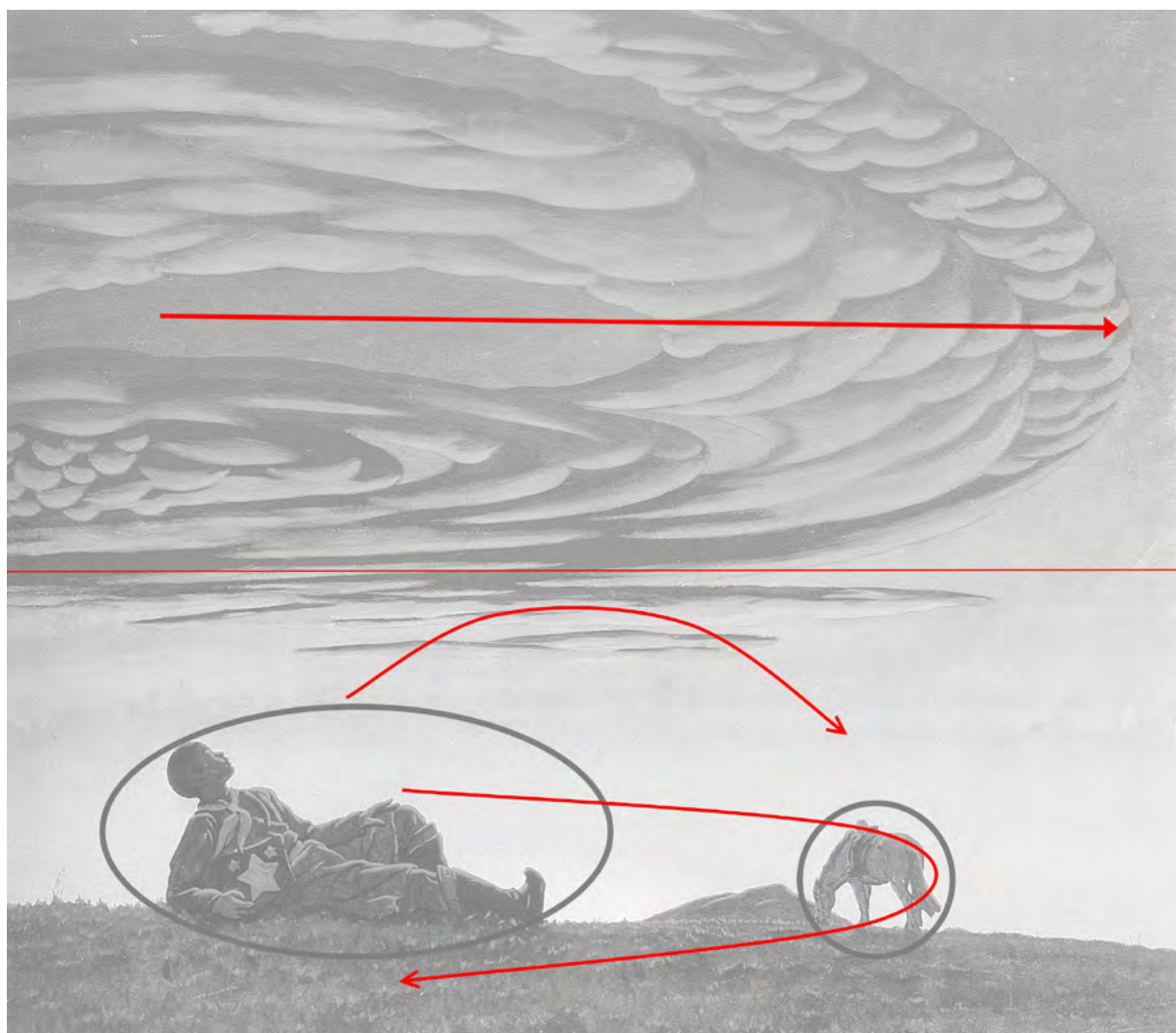
Холст, масло.

176 x 199.

Монгольская  
национальная галерея  
современного искусства

11. **Схема к картине**

**Д. Амгалана «Мечта»**



Во-вторых, композиции в его работах со временем стали главным средством формирования художественного пространства, где композиционная и конструктивная компоненты обретали активную форму и помогали передавать сложный художественный образ. Видимые элементы и связи при

этом становятся ключом к пространственному, временному и смысловому «достраиванию» произведения; образы и главная идея усложняются и становятся всё более выпуклыми и определенными.

#### Список источников

1. Амгалан орчлон / эмхтгэгч: Ц. Баттөр, С. Төгс-Оюун. Улаанбаатар: Сэлэнгэ пресс ХХК, 2013. 210 х.
2. Мушникова Е.А. Творчество монгольского художника Дагдангийна Амгалана: национальное своеобразие и влияние русской живописной школы // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практич. конф. / редкол.: Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. С. 156–162.
3. Власов В.И. Обращаемое пространство в изобразительном искусстве и проективном мышлении // Архитектон: известия вузов. 2019. № 1. С. 1–25. URL: [http://archvuz.ru/2019\\_1/20](http://archvuz.ru/2019_1/20) (дата обращения: 15.11.2023).
4. Финслер О.В. Философские основания художественного пространства в изобразительном искусстве // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 1. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. 2019. № 1. С. 45–51.
5. Балкинд Е.Л. Хронотоп в изобразительном искусстве // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2013. Том 26. № 4. С. 246–255.
6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
7. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
8. Сербина Н.В. Предмет и межпредметное пространство в живописном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2011. 26 с.
9. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

#### References

1. Battor, Ts. and Togs-Oyuun, S. (comps.) (2013) *Amgalan Universe*. Ulaanbaatar: Selenge Press LLC. (In Mong.)
2. Mushnikova, E.A. (2018) 'Creativity of the Mongolian artist Dagdangiin Amgalan: national identity and influence of the Russian school of painting', in Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Seventh Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 156–162. (In Russ.)
3. Vlasov, V.G. (2019) 'Invertible space in fine arts and projective thinking', *Arkhitekton: izvestiya vuzov = Architecton: Proceedings of Higher Education*, (1), pp. 1–25. Available from: [http://archvuz.ru/en/2019\\_1/20](http://archvuz.ru/en/2019_1/20) (accessed: November 15, 2023). (In Russ.)
4. Finsler, O.V. (2019) 'Philosophical basis of the art space in the fine arts', *Vestnik Brestskogo universiteta. Seriya 1: Filosofiya. Politologiya. Sotsiologiya = Bulletin of Brest University. Series 1: Philosophy. Political science. Sociology*, (1), pp. 45–51. (In Russ.)
5. Balkind, E.L. (2013) 'Chronotope in fine arts', *Uchenyye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya "Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Sotsiologiya" = Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series "Philosophy. Culturology. Political science. Sociology"*, 26(4), pp. 246–255. (In Russ.)
6. Volkov, N.N. (1977) *Composition in painting*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Favorsky, V.A. (1988) *Literary and theoretical heritage*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
8. Serbina, N.V. (2011) *Subject and intersubject space in a painting*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Ekaterinburg. (In Russ.)
9. Florensky, P.A. (1993) *Analysis of spatiality and time in artistic and visual works*. Moscow: Progress. (In Russ.)

**Информация об авторе**

*Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, академик, председатель, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Китайско-Российской академии изобразительного искусства, Ассоциации искусствоведов (АИС), shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.*

**Information about the author**

*Mikhail Yurievich Shishin, Full Doctor of Philosophy, Academician, Chairman, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Chinese-Russian Academy of Fine Arts, the Art Critics and Art Historians Association (AIS), shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 27.11.2023; одобрена после рецензирования 15.12.2023; принята к публикации 18.12.2023.*

*The article was received by the editorial board on 27 November 2023; approved after reviewing on 15 December 2023; accepted for publication on 18 December 2023.*



Научная статья  
УДК 75:7.036.7  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.014

## «Цветущий» мир Зураба Церетели: особенности создания образа (на примере экспозиции выставки «Живопись монументалиста» в Государственном художественном музее Алтайского края)



Белокурова Софья Михайловна <sup>a, b</sup>

<sup>a</sup> Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация

<sup>b</sup> Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация

<sup>a, b</sup> [belle.sonet312@gmail.com](mailto:belle.sonet312@gmail.com), <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>

**Аннотация.** В начале 2024 года исполняется 90 лет президенту Российской академии художеств — Зурабу Константиновичу Церетели. В статье представлен искусствоведческий анализ выставки его работ «Живопись монументалиста», которая состоялась в Государственном художественном музее Алтайского края в июле – августе 2023 года. Автор делает акцент на основах формирования творческого почерка художника, его мировоззрения и делает предварительный вывод о том, что живопись с точки зрения содержательности, мастерства и трансляции ценностных категорий является наиболее значимым видом художественного творчества для З.К. Церетели. Анализ выставки, композиции отдельных произведений и образов позволяет выявить основную тематическую категорию, на которой строится большинство работ художника: ценность земной жизни человека. Кроме того, автором установлены основные методы создания комического, которые использует художник. Определена культурная парадигма, в которой творчество З.К. Церетели занимает свою нишу.

**Ключевые слова:** Зураб Константинович Церетели, современная живопись, экспрессионизм, жизнь как ценностная категория, критерии юмора в живописи

**Для цитирования:** Белокурова С.М. «Цветущий» мир Зураба Церетели: особенности создания образа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 220–235.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.014>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1063>.

Original article

## The «blooming» world of Zurab Tsereteli: features of creating an image (using the example of the exhibition «Painting of the Monumentalist» at the Altai State Art Museum)

Sophia M. Belokurova <sup>a, b</sup>

<sup>a</sup> Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

<sup>b</sup> Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk “Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk”, Krasnoyarsk, Russian Federation

<sup>a, b</sup> belle.sonet312@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>

**Abstract.** In 2024, Zurab Konstantinovich Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts, will celebrate his 90th birthday. This article provides an art history analysis of Tsereteli’s exhibition “Painting of a Monumentalist”, which was held at the Altai State Art Museum in July-August 2023. The author examines the formation of the artist’s creative handwriting and world-view, and concludes that painting is the most significant form of artistic creation for Z.K. Tsereteli in terms of content, skill, and translation of value categories. Through analysis of the exhibition, individual works, and images, the author identifies the main thematic category on which most of the artist’s works are based: the value of human earthly life. Additionally, the author identifies the primary methods used by the artist to create the comic. In conclusion, the author defines the cultural paradigm in which the work of Z.K. Tsereteli occupies its place.

**Keywords:** Zurab Konstantinovich Tsereteli, modern painting, expressionism, life as a value category, criteria for humor in painting

**For citation:** Belokurova, S.M. (2023) ‘The “blooming” world of Zurab Tsereteli: features of creating an image’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 220–235. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.014. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1063>. (In Russ.)

### Введение

В наступающем году исполняется 90 лет замечательному российскому художнику и скульптору, президенту Российской академии художеств, народному художнику Российской Федерации, полному кавалеру ордена «За заслуги перед Отечеством» Зурабу Константиновичу Церетели. Нельзя не отметить, что это выдающаяся творческая личность в современном искусстве, масштаб которой очень трудно охватить. Особенно сложно это сделать в связи с тем, что масштабных и подробных исследовательских работ с анализом творчества З.К. Церетели не так много. Опубликован ряд статей [1; 2; 3; 4; 5 и др.]. Художник до сих пор актив-

но работает, проводит много выставок в России и за рубежом, и, возможно, поэтому практически вся библиография, связанная с его искусством, — это каталоги выставок<sup>1</sup>. Однако статьи в каталогах — это иной жанр, представляющий не столько анализ работ, сколько уже готовый вывод, оценку конкретного искусствоведа. И сейчас, приступая к данному небольшому исследованию и имея в качестве эмпирической базы выставку «Живопись монументалиста» З.К. Церетели, мы будем отталкиваться от первого эмоционального восприятия и опираться на формально-стилистический, иконологический и символично-культурологический методы искусствоведения для определения осо-

бенностей художественной манеры, характера образно-пластического языка, интерпретации образов художественного произведения.

Выставка из 58 живописных и скульптурных работ под названием «Живопись монументалиста» состоялась в Барнауле в июле и августе 2023 года и вызвала большой резонанс, ведь одна из особенностей творчества З.К. Церетели в том, что оно не оставляет зрителя равнодушным. Работы художника могут вызывать вопросы, восхищение, интерес, но чаще всего — улыбку, не только на лице, но и в душе. А первым эпитетом, пришедшим в голову автору статьи, стало выражение «щедрая живопись». З.К. Церетели, как хлебосольный хозяин, который ставит на стол всё, что есть в доме, переполняет холст образами, цветом, эмоциями, создавая неповторимое живописное изобилие. Красочный слой настолько густо накладывается на поверхность холста, что картина становится осязаемой — это уже не «пастозная» живопись, а почти рельеф. И именно эта невероятная творческая щедрость и создает специфическое ощущение у зрителя: ты вроде бы к знакомому за книгой зашел, а тебе были так рады, что накормили до отвала. А у подготовленного зрителя не может не возникнуть чувства, что монументалист и скульптор З.К. Церетели — это в первую очередь живописец и график.

Это первые впечатления, но их достаточно, чтобы ставить совершенно конкретные научные вопросы. На каких основаниях формируется такая живопись? Каков ее скрытый философский и общекультурный базис? И в каком контексте целесообразно рассматривать творчество художника? Поиск ответов на эти вопросы и стал целью нашего исследования.

### **Основы творчества З.К. Церетели как живописца и их воплощение в конкретных произведениях**

Прежде чем рассматривать проблемы искусствоведческого характера, остановимся на ключевых событиях биографии З.К. Церетели, важных для дальнейшего исследования.

Зураб Константинович Церетели родился 4 января 1934 года в столице Грузии. Окончил отделение живописи Академии художеств в Тбилиси, однако его трудовой путь начался с работы в Институте истории, археологии и этнографии Грузии.

В 1964 году Зураб Церетели проходил повышение квалификации во Франции, где познакомился с творчеством выдающихся живописцев эпохи П. Пикассо и М. Шагала<sup>2</sup>. Именно как живописца его характеризовал П. Пикассо: «У этого молодого художника Зураба замечательное начало. Он прекрасно чувствует цвет, обобщает форму. Я вижу в нем будущего великого живописца»<sup>3</sup>. З.К. Церетели посчастливилось стать учеником В.И. Шухаева — блестящего графика. Именно графика является одним из важнейших инструментов создания формы, в том числе и в живописных произведениях [6, с. 16].

Как и любой другой художник, З.К. Церетели, помимо самого обучения, испытывает целый комплекс внешних влияний, которые формируют его творческий почерк. И знакомиться с искусством и делать свои первые шаги он начинает уже в семье, так как его дядя — Георгий Нижарадзе — был известным в то время живописцем. В его доме постоянно собирались коллеги-художники, что, безусловно, формировало специфическую среду, в которой складывалось мировоззрение З.К. Церетели.

И если семья — это микроуровень, то на макроуровне творчество мастера является прямым воплощением определенных национально-культурных традиций. В его работах — живописных, графических и частью скульптурных — раскрывается тот образ Грузии, который знаком широкому зрителю по фильмам грузинских режиссеров, по рассказам и повестям Н. Думбадзе и других писателей. В центре таких произведений всегда стоит обычный человек, в душе которого самым причудливым образом смешиваются обыденное и глубокое, комическое и драматическое, доходящее зачастую до подлинного героизма. Грузинское искусство — и кинематограф, и литература, и в нашем случае живопись — это искусство юмора, который отличается от иронии и сатиры полным отсутствием скрытых смыслов, подтекстов, высмеивания и стремления через комическое раскрыть некие социальные и личностные проблемы. Мы смеемся, потому что смешно.

Такая живость и даже жизненность образов является результатом совершенно особенной эмоциональности, характерной, видимо,

<sup>1</sup> Грибкова-Тхостова А. «Цветы в театре». Выставка произведений Зураба Церетели в «Геликон-Опера» // Российская академия художеств [сайт]. 08.06.2019. [https://rah.ru/the\\_academy\\_today/president/details.php?ID=54706](https://rah.ru/the_academy_today/president/details.php?ID=54706) (дата обращения: 18.11.2023); К 85-летию Президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели // Искусство Евразии. 2019. № 1 (12). С. 224–230. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/357/491> (дата обращения: 18.11.2023); Школина Е.В., Клубков А.А. Аннотация персональной выставки Зураба Церетели «Живопись монументалиста». 07 июля – 19 августа 2023 года // Государственный художественный музей Алтайского края [сайт]. URL: <https://ghmak.ru/exhibitions/future-exhibitions/3487-annotatsiya-personalnoj-vystavki-zuraba-tsereteli-zhivopis-monumentalista-07-iyulya-19-avgusta-2023-goda> (дата обращения: 18.11.2023).

<sup>2</sup> Школина Е.В., Клубков А.А. Указ. соч.

<sup>3</sup> Там же.

1. **З.К. Церетели.**  
**Из серии**  
**«Я садовником**  
**родился...».**  
2017.  
Холст, масло.  
120 x 100.  
Собственность художника





2. З.К. Церетели.

Из серии

«Я садовником  
родился...».

2017.

Холст, масло.

120 x 100.

Собственность художника

3. З.К. Церетели.

Из серии

«Я садовником  
родился...».

Фрагмент.

2017.

Холст, масло.

Собственность художника



для грузинской культуры в целом. Все эмоциональные состояния спонтанны, неожиданны и абсолютно прозрачны и гармоничны. И З.К. Церетели находит интересные художественные приемы, позволяющие сохранить в работах и сообщить зрителю эту внутреннюю эмоциональность, о чем мы поговорим ниже.

Кратко очертив базис, на котором формируется живопись З.К. Церетели, вновь взглянем на выставку «Живопись монументалиста» в Государственном художественном музее Алтайского края. Большинство произведений относятся к различным циклам. В частности, представлено 10 серий: «Цирк», «Я садовником родился...», «Бебико», «Этно», «Путешествия», «Мастерская», «В ожидании гостей», «Персонажи», «Мои друзья».

«Я садовником родился...» — пожалуй, наиболее показательная с точки зрения живописи серия. Работы из нее, представленные на выставке, крайне трудно классифицировать по критерию жанровой принадлежности: не пейзаж, не натюрморт, а скорее «портрет» растения (рис. 1, 2). Художник пишет цветы с явной любовью и восхищением, максимально раскрывая их красоту, богатство цвета, хотя в свойственной ему декоративной манере. Особенностью построения таких работ, если

опираться на экспозиционный материал выставки, можно назвать фасовое изображение каждого цветка, которое максимально приближено к зрителю. Это достигается за счет того, что в картине практически полностью отсутствуют дальний план и перспектива, всё, что художник хочет показать зрителю, он размещает на переднем плане картины. В этом случае создается интересный эффект: зритель видит не просто картину, он видит сказочной красоты букет, который ему щедрой рукой дарит художник.

И это ощущение подарка, праздника, радости сопровождает каждую картину серии. Интересно остановиться на живописных приемах, которые использует З.К. Церетели. Прекрасно чувствуя цвет, художник зачастую просто пишет тюбиком краски, тут же на холсте находя нужный оттенок (рис. 3). Кроме того, это объемное, весомое изображение делает композицию более осязаемой, материальной, связанной с землей. Запомним этот момент для последующих рассуждений.

Цветы настолько любимы художником, что мы видим их на большинстве работ этой выставки. Вот они появляются в этнографических композициях, портретах, натюрмортах. Даже картины, которые могут быть условно отнесены



4. **З.К. Церетели.**

**5 утра.**

2014.

Холст, масло.

100 x 100.

Собственность художника

к анималистическому жанру (например, «5 утра», «Друзья» и др.), буквально усыпаны цветами (рис. 4, 5).

Можем ли мы в этом случае рассматривать образ цветка как некий символ? Видимо, да, поскольку сложившаяся культурная и художественная традиция, базирующаяся на различных мировоззренческих установках, уже сформировала символическое содержание растительного образа. Начиная с архаических представлений о мировом древе и традициях растительного орнамента

и заканчивая сложной религиозной символикой европейского искусства, связанной с цветами, визуальный образ растения уже трудно отделить от его символического содержания. И даже в том случае, когда мотивацией художника становится естественный восторг при виде совершенной формы, яркого цвета, образ цветка настолько символически нагружен, что внутреннее содержание образа в той или иной степени, даже неосознанно, прочитывается зрителем. Что же касается работ З.К. Церетели, то в силу их экспрессивности,

5. **З.К. Церетели.**

**Друзья.**

2014.

Холст, масло.

100 x 100.

Собственность художника



специфичной структуры цветов здесь — не просто эстетическая деталь.

Если рассматривать генезис символики цветка в искусстве, то наиболее глубокое его значение в традиционной культуре связано с образом мирового дерева — мифологемы, характерной для всех евразийских культур. Это вертикаль, соединяющая небо и землю. В этом отношении оно идентично символике лотоса в буддизме — растения, связующего три мира и тянущегося от земли сквозь водную преграду к солнцу. Образ мирового дерева,

в свою очередь, коррелирует с представлениями о женском божестве, материнском начале или земле [7, с. 16]. Поэтому, в частности, растительный орнамент всегда символизирует плодородие.

С другой стороны, уже в европейском искусстве образ цветка сам по себе стал аллегорией бренности человеческой жизни, символом сотворения мира и присутствия Бога на земле [8, с. 108]. Иными словами, образ цветка, который практически постоянно сопровождал зрителя на выставке «Живопись монументалиста», стал неким



**6. З.К. Церетели.**

**В оранжерее.**

2008.

Холст, масло.

152 x 122.

Собственность художника

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

7. **З.К. Церетели.**

**В мечтах.**

2015.

Холст, масло.

160 x 115.

Собственность художника





8. **З.К. Церетели.**

**В раздумье.**

2011.

Холст, масло.

195 x 95.

Собственность художника

9. **З.К. Церетели.**

**Тавриса.**

2010.

Холст, масло.

195 x 95.

Собственность художника

камертоном, главной темой. И это тема творческого начала в природе, красоты мира, богатства и щедрости земли, а обобщенно — тема Жизни во всех ее самых лучших проявлениях.

Чтобы подтвердить этот тезис, более подробно рассмотрим несколько работ.

Картина «В оранжерее» (2008, рис. 6) имеет забавную, но вместе с тем наводящую на размышления композицию. Обилие цветов на переднем плане настолько поглощает зрителя, что не сразу мы видим три экспрессионистски и с юмором написанных женских лица.

Художник настолько красочно создает изображение, что женские лица практически не отличаются по цвету от флоральной композиции на переднем плане. З.К. Церетели уравнивает их цветом, линиями, формой, словно говоря, что всё прекрасное на земле прекрасно одинаково. И дальше, рассматривая выставку, мы всё больше убеждаемся, что для художника люди подобны цветам: они такие же яркие, так же красивы и необычны и столь же интересны художнику, вплоть до того, что и композиционно портреты людей подаются, как цветы — практически всегда

## ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

10. **З.К. Церетели.**

**Гранд-Пале.**

2009.

Холст, масло.

195 x 115.

Собственность художника



11. **З.К. Церетели.**

**Тодрия.**

2013.

Холст, масло.

195 x 115.

Собственность художника



близко к переднему краю картины и с обращением к зрителю.

Точно так же решаются образы и во многих других картинах: «В мечтах», «В раздумье», «Тавриса» (рис. 7–9) и т.д. Красота и выразительность людей соперничают с великолепием и красочностью цветов, а зачастую дополняют друг друга.

На выставке автору статьи доводилось слышать достаточно характерное мнение некоторых посетителей, связанное с тем, что их зрительские ожидания были обмануты: где же специфический грузинский юмор у грузинского художника? Почему задумчивость вместо улыбок? И это мнение тем более справедливо, что способы создания комического в живописи немного сложнее, чем в кино и литературе. Очень многое зависит от правильно расставленных акцентов и от того, как смотрит на картину зритель и что он видит сначала, а что потом.

Например, в картине «Гранд-Пале» (2009, рис. 10) весь юмор сконцентрирован в одной маленькой детали. Взгляд зрителя скользит по россыпи цветов и фруктов в левой части композиции, останавливается на мощной мужской фигуре. Мужчина повернут к зрителю в профиль, а это очень «закрытый» ракурс, его облик задумчив и даже суров. Таким образом создается интересный контраст левой и правой частей картины. Мы чувствуем некий драматизм в эмоциональном строе произведения до тех пор, пока не бросим взгляд в правый нижний угол, откуда прямо на зрителя смотрит забавный пес. Причем написан он таким образом, что изображение срезается краем холста, словно животное случайно оказалось в поле зрения художника. Но поскольку пес смотрит прямо на зрителя, не заметить его мы уже не можем. Так одна небольшая деталь снижает



12. **З.К. Церетели.**

**Из серии «Бебико».**

2017.

Холст, масло.

120 x 100.

Собственность художника

13. **З.К. Церетели.**

**Из серии «Бебики».**

2017.

Холст, масло.

120 x 100.

Собственность художника



драматический пафос и переводит сюжет в комическую плоскость.

Другая работа, «Тодрия» (2013, рис. 11), полностью построена на контрасте, что тоже создает комический эффект. Большой, грубоватый, едва помещающийся в холст человек сидит в окружении цветов и бросает недовольный взгляд назад, на зрителя. Художник смело перекрывает две трети композиции огромной темной спиной, а тяжелую фигуру «водружает» на маленькую скамейку, ножки которой вот-вот сломаются под тяжестью сидящего.

Несколько картин из серии «Бебико» (рис. 12, 13) также являются показательным примером доброго юмора мастера, когда несовпадение формы и содержания оказывается основой для комического эффекта. Картины из этой серии, представленные на выставке, по композиции и настроению отдаленно напоминают дореволюционные фотографии. Серьезные, задумчивые и даже строгие выражения лиц маленьких, крепко сбитых фигурок в грузинских национальных костюмах настолько трогательны, что способны вызвать лишь светлую улыбку.

Другой способ достижения комического эффекта в картинах З.К. Церетели — это гротеск. Большие руки и ноги, преувеличенно длинные ресницы, экспрессивное наложение цветочных пятен,

общий шаржевый характер в портретах — всё это напоминает добрый незамысловатый рассказ о человеке или событии, наполненный забавными и трогательными деталями.

## Заключение

Рассматривая картину за картиной, представленные на выставке «Живопись монументалиста», мы неизбежно приходим к выводам, что живопись З.К. Церетели находится в общем культурном контексте, в котором значимыми ценностями являются любовь к окружающему миру, земле и ее порождающему началу, интерес к самым обычным людям. В XVII веке об этом говорили «малые голландцы», в XIX — импрессионисты, в XX — своеобразным гимном этой любви к жизни и преклонением перед ней стала картина ценимого З.К. Церетели А. Матисса «Радость жизни».

Высказываться о ценностных установках в творчестве З.К. Церетели, опираясь на экспозицию одной выставки, мы не можем, однако сделать предварительный вывод вполне возможно. З.К. Церетели — ярчайший художник-экспрессионист, смелый и творчески свободный, искусство которого является не поиском гармонии с миром, а ее воспеванием. Щедро, без лишнего пафоса, добродушно и с легкой шуткой художник вновь и вновь показывает, как прекрасен мир, как интересны люди, как насыщен каждый миг жизни.

## Список источников

1. Алексеева Е.Н., Вершинина А.М. Отражение действительности в творчестве Зураба Церетели // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 3. С. 15–18.
2. Кочемасова Т.А. Диалог культур в контексте синтеза искусств: эмали Зураба Церетели // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 2. С. 6–13.
3. Ржевская Е.А., Шевцова А.А. Город и горожане в творчестве Зураба Церетели // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2021. № 1 (45). С. 186–204. <https://doi.org/10.31249/chel/2021.01.11>.
4. Свалова О.М. Реди-мейд в произведениях Зураба Церетели // Academia. 2023. № 2. С. 207–217. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2023-2-1-207-217>.
5. Фёдорова М.В. Юбилейные персональные выставки Зураба Церетели за рубежом // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 414–422. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.028>.
6. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2015. 364 с.
7. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 375 с.
8. Лазутина Т.В. Растительная символика в языке орнамента // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (59). С. 107–109.

### References

1. Alekseeva, E.N. and Vershinina, A.M. (2018) 'The reflection of reality in the works of Zurab Tsereteli', *International Journal of Humanities and Natural Sciences*, (3), pp. 15–18. (In Russ.)
2. Kochemasova, T.A. (2021) 'The dialogue of cultures in the context of the synthesis of arts: enamels by Zurab Tsereteli', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (2), pp. 6–13. (In Russ.)
3. Rzhevskaya, E.A. and Shevtsova, A.A. (2021) 'City and citizens in the works of Zurab Tsereteli', *Human being: Image and essence. Humanitarian aspects*, (1), pp. 186–204. doi:10.31249/chel/2021.01.11. (In Russ.)
4. Svalova, O.M. (2023) 'Ready-made in the works of Zurab Tsereteli', *Academia*, (2), pp. 207–217. doi:10.37953/2079-0341-2023-2-1-207-217. (In Russ.)
5. Fedorova, M.V. (2019) 'Anniversary solo exhibitions of Zurab Tsereteli abroad', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 414–422. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.028. (In Russ.)
6. Whipper, B.R. (2015). *Introduction to the historical study of art*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russ.)
7. Golan, A. (1993) *Myth and symbol*. Moscow: Russlit. (In Russ.)
8. Lazutina, T.V. (2015) 'Vegetable symbolics in language of ornament', *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki = Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, (9), pp. 107–109. (In Russ.)

### Информация об авторе

Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), [belle.sonet312@gmail.com](mailto:belle.sonet312@gmail.com), <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>.

### Information about the author

Sophia Mikhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, [belle.sonet312@gmail.com](mailto:belle.sonet312@gmail.com), <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.11.2023; одобрена после рецензирования 18.12.2023; принята к публикации 20.12.2023.

The article was received by the editorial board on 29 November 2023; approved after reviewing on 18 December 2023; accepted for publication on 20 December 2023.



Научная статья  
УДК 75:7.036  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.015

## Творчество живописца М.Н. Руднева в контексте влияния педагога А.П. Левитина

Иккерт Татьяна Валерьевна



*Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*  
*promot2@yandex.ru*

**Аннотация.** Статья раскрывает некоторые аспекты педагогической деятельности, сложившиеся в творческой мастерской живописи Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске под руководством академика АХ СССР А.П. Левитина. Кратко представлены основные этапы жизненного и творческого пути художника и педагога, выявлены особенности педагогического метода, и прослеживается, как они способствовали формированию молодых художников. В качестве примера рассматривается творчество Максима Николаевича Руднева, которое еще не получило основательного искусствоведческого описания и анализа. В статье представлен путь становления художника, выделены основные темы произведений. На основе сравнительного анализа ряда работ А.П. Левитина и М.Н. Руднева показана их принадлежность к реалистическому направлению в живописи, стремление с максимальной полнотой раскрыть психологический мир героев в портретах и сюжетных картинах. В искусстве Руднева отмечено тяготение к обобщению в пластическом решении произведения, а также к символичности в идейно-сюжетном плане.

**Ключевые слова:** творчество художника Максима Руднева, мастерская А.П. Левитина, педагогическая деятельность, творческие мастерские Российской академии художеств

**Для цитирования:** Иккерт Т.В. Творчество живописца М.Н. Руднева в контексте влияния педагога А.П. Левитина // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 236–245. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1061>.

Original article

## The artistic work of M.N. Rudnev in relation to the influence of his teacher A.P. Levitin

Tatiana V. Ikkert

*Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation  
promot2@yandex.ru*

**Abstract.** The article reveals some aspects of pedagogical activity that took place in the creative painting workshop of the Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk. The workshop was led by the Academician of the Academy of Arts of the USSR A.P. Levitin. The article briefly presents the main stages of the life and creative path of the artist and teacher, and reveals the peculiarities of his pedagogical method. It also traces how these contributed to the formation of young artists. The work of Maksim Nikolayevich Rudnev, as it has not yet received a thorough art history description and analysis, is considered as an example. The article highlights the artist's formation and the main themes of his works. Based on a comparative analysis of works by A.P. Levitin and M.N. Rudnev, it is demonstrated that they belong to the realistic direction in painting and aim to fully reveal the psychological world of their subjects in portraits and narrative paintings. Rudnev's art tends towards generalisation in the plastic solution of the work, as well as symbolism in the ideological and plot plan.

**Keywords:** creative work of artist Maksim Rudnev, A.P. Levitin's workshop, pedagogical activity, creative workshops of the Russian Academy of Arts

**For citation:** Ikkert, T.V. (2023) 'The artistic work of M.N. Rudnev in relation to the influence of his teacher A.P. Levitin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 236–245. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1061>. (In Russ.)

### Введение

Максим Николаевич Руднев по праву принадлежит к числу художников, которые заметно выделились в последнее время среди сибирских мастеров среднего поколения благодаря активному участию в групповых выставках, представлению работ в крупных художественных проектах, например, на межрегиональной выставке «Сибирь — XIII» (Барнаул, 2023). Его работы вызвали интерес со стороны искусствоведов и зрителей. Это стало одним из побудительных мотивов к тому, чтобы внимательно рассмотреть творчество художника и заложить основания к его искусствоведческо-научному осмыслению, учитывая, что искусство и жизненный путь живописца еще мало описаны. Получив профессиональное образование в Красноярске в Институте искусств и культуры имени Д. Хворостовского, М.Н. Руднев прошел курс

стажировки в творческой мастерской живописи Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств (РО УСДВ РАХ).

Цель настоящей статьи — не только представить творчество М.Н. Руднева, но и показать влияние на него со стороны его главного наставника — академика Анатолия Павловича Левитина. Он хорошо известен искусствоведам и любителям искусства как живописец, педагог, профессор и яркий «представитель ленинградской школы живописи» [1]. А.П. Левитин внес большой вклад в подготовку будущих художников в творческих мастерских академии. Изучение его творческо-педагогической деятельности показало, что им были подготовлены 49 стажеров из разных регионов России [2, с. 63]. Многие из них уже стали известными титулованными мастерами,

отмеченными высокими наградами. Этот уникальный опыт формирования плеяды живописцев тоже заслуживает отдельного масштабного изучения, пока же представим некоторые из наиболее важных особенностей педагогического метода мастера.

А.П. Левитин уже давно привлек к себе внимание искусствоведов. Об этом говорит большое число публикаций с обзорами выставок и творческой деятельности художника начиная с 1950-х годов [3]. Среди современных трудов отметим работы С.В. Иванова [1; 4], который составил альбом, посвященный ленинградской школе живописи 1930–1980-х годов. В нем содержатся иллюстрированные очерки по основным этапам развития школы, показаны яркие представители, среди которых отмечается и А.П. Левитин. В ряду особо значимых частей этой книги выделим теоретико-аналитические статьи о ленинградской школе российских и зарубежных искусствоведов. Стоит отметить еще одного из исследователей творчества Анатолия Павловича — искусствоведа Н.В. Тригалёву. В ее статьях и монографии [5]<sup>1</sup> рассматривается не только художественное наследие мастера, но и ключевые моменты работы Левитина в качестве руководителя творческой мастерской, приводятся примеры живописных произведений учеников и стажеров. Е.А. Мушников в своей статье [2] дает общую характеристику творческой мастерской РО УСДВ РАХ, анализирует деятельность основных руководителей, а также приводит список художников, проходивших стажировку.

Литература, посвященная А.П. Левитину, охватывает в основном творческую деятельность художника, но в меньшей степени в ней проанализирован ее педагогический аспект. Соответственно, на наш взгляд, актуальным является выявление творческо-педагогического метода мастера и, в том числе, вопрос влияния А.П. Левитина на творчество М.Н. Руднева, что и стало целью данной статьи.

Источники, посвященные произведениям художника Максима Николаевича Руднева, многочисленны и носят описательный характер<sup>2</sup>. Они представляют преимущественно биографические данные, сведения о выставках и дают краткий анализ творческой и педагогической деятельности. Искусствовед Н.В. Покровская размышляет о художнике как о творце со своим замыслом и собственным миром идей. Утверждается, что ему присуще философское мироощущение, это наиболее ярко нашло свое выражение в портретах и сюжетных композициях, где идея

воплощается в драматическом единстве «идеальной мечты и реальной обыденности» [6].

## **Педагогический метод Анатолия Павловича Левитина**

Можно смело утверждать, что большой педагогический дар А.П. Левитина (1922–2018) формировался на протяжении всего его долгого, трудного, полного драматических событий жизненного пути. Художник являлся членом президиума и вице-президентом Российской академии художеств. Был участником Великой Отечественной войны, имел боевые награды. Им создано более 800 произведений в жанрах тематической картины, портрета, пейзажа и натюрморта [5]. Произведения мастера хранятся в собраниях Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, в художественных музеях Красноярска, Новосибирска, Омска, Кемерово, Новокузнецка, Омска, Барнаула, Челябинска, Благовещенска, Хабаровска, Якутска, Волгограда, Самары, Элисты, Перми, Санкт-Петербурга, частных собраниях России и за рубежом.

Он родился 16 июля 1922 года в Москве, в семье скрипача и музыкального педагога Павла Исаевича Левитина. Становление его как художника началось в 1935 году, когда Анатолий Павлович переезжает в Ленинград и поступает в среднюю художественную школу при Всероссийской Академии художеств в Ленинграде. Годы обучения, проведенные при Академии, художник считает уникальными и творческими. «Так начинался мой путь в искусстве, как и у многих моих товарищей... Со мной в СХШ учились Михаил Аникушин, Вячеслав Загонек, Алексей Ерёмин, Юрий Тулин, Михаил Канев, Нина Веселова, Евгения Антипова, Виктор Тетерин, Владимир Чекалов, Ярослав Крестовский, Абрам Грушко, Олег Ломакин, Елена Костенко. После войны все они окончили Институт имени И.Е. Репина и стали известными художниками и скульпторами» [7, с. 10].

В годы войны Анатолий Павлович был на Северо-Кавказском фронте, воевал храбро и самоотверженно, имел несколько наград, среди которых орден «Красной звезды», медали «За оборону Кавказа» и «За победу над Германией». После демобилизации из армии А.П. Левитин решил продолжить художественное образование и поступил в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Его педагогами были: Б.А. Фогель, Л.А. Острова, Л.Ф. Овсянников, А.Д. Зайцев, А.А. Деблер. В 1951 году окончил обучение на кафедре станковой живописи

<sup>1</sup> См. также: Тригалёва Н. Левитин и ученики [О Красноярской творческой мастерской живописи и ее руководителе, академике Российской академии художеств Анатолии Левитине] // Енисей [Красноярский историко-культурный и литературно-художественный альманах]. 2013. Спецвыпуск. С. 55–56.

<sup>2</sup> Новикова А. Художник пишет тогда, когда не может не писать // Красноярский рабочий [газета]. 2018. № 6. С. 10.

1. А.П. Левитин.

**Обмен стахановским опытом.**

1951.

Холст, масло.

190,5 x 250,5.

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.

Источник:

Госкаталог Музейного фонда РФ, [goskatalog.ru](http://goskatalog.ru)



в мастерской академика Б.В. Иогансона. Выпускной дипломной работой стала картина «Обмен стахановским опытом»<sup>3</sup> (рис. 1).

В работе ярко прослеживаются черты социалистического реализма, которые привил ученику академик Б.В. Иогансон. Сам педагог выступал за наследование реалистических традиций русской школы живописи, считал необходимым постоянно совершенствоваться и овладевать профессиональными навыками [8; 9]. Анатолий Павлович в полной мере перенял от учителя любовь к традиции русской реалистической живописи последней трети XIX века, а также и к французскому импрессионизму.

Несмотря на то что художник работал в различных жанрах, он в большей степени считал себя портретистом. В своих работах он всегда пытался уловить характер модели, подчеркнуть положительные стороны и доброту, избегал излишеств и множества деталей, тщательно строил и продумывал композицию.

В 1987 году он стал руководителем творческой мастерской живописи при Региональном отделении УСДВ РАХ. Тогда в нее принимались стажерами уже опытные художники старше 35 лет, за плечами которых было высшее художественное образование, творческий и выставочный опыт. Высоких результатов творческая мастерская живописи достигла благодаря выдающимся личностным и педагогическим качествам своего руководителя. Одним из принципов педагогической деятельности А.П. Левитина был индивидуальный подход. Как говорил Анатолий Павлович, «главная цель в работе с художниками моей мастерской — не помешать, ненавязчиво дать возможность полнее раскрыться наиболее сильной стороне дарования каждого» [10, с. 14]. Анатолий Павлович направлял свои усилия на то, чтобы «развивать активное композиционное мышление, добиваться выразительности в цвете, благородства колористических отношений, точности рисунка и понимания

<sup>3</sup> Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. СПб.: Первоцвет, 2007. С. 65.

пространственности» [10, с. 14]. Он учил видеть жизнь во всей ее сложности и многообразии, был примером для своих учеников, учителем и другом. Он был убежден, что «художник-практик может дать ученику гораздо больше, чем преподаватель, погруженный только лишь в эту сферу, практику — всегда есть что сказать ученикам, ибо он сам всегда находится в творческом процессе»<sup>4</sup>. Таким образом, еще один из принципов был основан на взаимодействии творческой практики и педагогической деятельности.

Из его мастерской вышли такие художники, как А.Д. Васильев, К.С. Войнов, А.П. Рыбкин, Н.М. Руднев, В.М. Зотин, А.В. Кольцов, М.Н. Казаченко и другие. Большинство его учеников состоялись в качестве мастеров, являются членами Союза художников России, признаны заслуженными художниками, их работы экспонировались на многих престижных выставках в России и за ее пределами.

#### **Стажер творческой мастерской живописи М.Н. Руднев**

Одним из одаренных стажеров мастерской живописи А.П. Левитина является современный художник, академист Максим Николаевич Руднев. Он участник многих персональных, международных, региональных, краевых и городских выставок, член Союза художников России, имеет награды и дипломы выставок: «Аз. Арт. Сибирь» (Барнаул, 2009), Всероссийской молодежной выставки (Москва, ЦДХ, 2010), «Весна победы» (Красноярск, КГХИ, 2015). Государственный стипендиат Союза художников России (2012). Произведения живописца хранятся в музеях и частных коллекциях Барнаула, Красноярска, Волгограда, Лесосибирска, Дивногорска, Томска, Москвы и даже Лондона.

Родился художник 26 января 1976 года в городе Барнауле Алтайского края. Он с детства проявлял интерес и способности к живописи, поэтому выбор профессии стал очевиден. В 1991–1996 годах Максим Николаевич учился в Новоалтайском государственном художественном училище в мастерской преподавателя и заслуженного художника РФ И.С. Хайрулинова, который, будучи художником-реалистом, одним из первых ориентирует ученика в этом направлении, прививает основы российской школы реалистического рисунка и живописи — впоследствии они найдут свое развитие в творчестве М.Н. Руднева.

С 1998 по 2004 год учился в Красноярском государственном художественном институте (ныне Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского) в мастерской профессора, заслуженного художника РФ А.А. Покровского. В 2004–2008 годы Руднев стажировался

в творческих мастерских современного искусства при Красноярском государственном художественном институте. А в 2008–2011 годы проходит его стажировка в творческих мастерских Российской академии художеств в г. Красноярске под руководством профессора А.П. Левитина. Именно в этот период происходит тесное общение художника с мастером.

Творчество Максима Николаевича многогранно, охватывает различные темы и жанры, ведущими среди них являются портрет и пейзаж. Автор применяет различные техники — классической масляной живописи и ныне получившей широкое распространение живописи акриловыми красками. Выставки показывают, что художник предпочитает создавать крупномасштабные полотна.

Излюбленная тема — сибирский пейзаж. В этих произведениях Максим Николаевич продолжает традиции реалистической школы живописи, но с явными элементами импрессионистических приемов, игрой света и цвета. Например, в работе «Гроза над пашней» (рис. 2) мы чувствуем, как художник приоткрывает свою душу, показывает отношение к родным местам и любовь к красоте природы. Он не ставит целью обнаружить и показать яркий замысловатый мотив, а сосредоточивается на спокойных видах. В выраженном состоянии и в колористическом решении этой картины проявился интерес художника к передаче сложных цветовых нюансов. Ее можно отнести к известной классической линии отечественного пейзажа — пейзажа настроения. Показательными в этой линии стали работы В.Д. Поленова. Увлечение именно такими мотивами сближает Н.М. Руднева и А.П. Левитина, последний также создал большое число сельских пейзажей. Можно подметить и отличие в работах двух художников: М.Н. Руднев явно тяготеет к эмоционально напряженным состояниям, его работам присущи черты философских раздумий, в то время как у А.П. Левитина сквозит восторженная нота восприятия действительности.

Фактически в картине две цветовые доминанты — грозное небо, темно-синее с переходами в фиолетовый цвет, и золото поспевшей пшеницы. Художник старается внимательно взглянуть в каждую из двух цветовых плоскостей и подмечает множество оттенков. Так, в насыщенный желтый цвет пшеницы подмешиваются рефлексы синего, отчего получается сложная гамма теплых и холодных цветов. Этот эффект не только привлекает своим мастерством в цветопередаче, но и придает всему полотну интонацию загадочности и затаенности. Пшеничное поле как будто замерло перед тем, как на него обрушатся дождевые потоки. В этой работе заметен интерес художника

<sup>4</sup> Тригалёва Н. Указ. соч.

2. М.Н. Руднев.

**Гроза над пшеницей.**

2009.

Холст, масло.

40 x 50.

Собственность художника



к поиску цветовых обобщений. Несмотря на небольшие размеры работы, в ней передан крупный образ, картине присуща монументальность.

Главным жанром в творчестве художника считается портрет, и сам Максим Николаевич отмечал прямое влияние Анатолия Павловича Левитина на свой выбор пути портретиста<sup>5</sup>.

Чаще всего художник выбирает натуру, которую хорошо знает и чувствует, поэтому моделями для его лучших портретов становятся самые близкие люди — жена, дети, друзья, коллеги-художники. Большое внимание уделяется одному из сложных видов портретного искусства — детскому портрету. Живописец изображает не только своих дочерей, но и жанровые сценки с натуры,

небольшие сюжетные картины, посвященные детству. Его моделями становятся совсем маленькие непоседы, которых художник умеет запечатлеть в моменты раздумий или тихих игр<sup>6</sup>.

Картина «Надежда» (рис. 3) стала бесспорной творческой удачей художника. Тематически она восходит к вечной теме материнства, и это одна из основных тем в искусстве Руднева — неоднократно он будет возвращаться к ней, стараясь раскрыть всё новые грани. Эта картина — одна из ранних. По деталям она очень лаконична. Показан интерьер комнаты, молодая мать кормит грудью малыша, на переднем плане показана палитра художника с набранными красками и кисти. Это самый яркий акцент в картине и в определенном

<sup>5</sup> Авторская экскурсия по выставке Максима Руднева «Портрет. Пейзаж. Картина» // Музей художника Бориса Рязова [сайт]. 31.01.2022. URL: <http://ryuzov.ru/sobytiya/avtorskaya-ekskursiya-po-vystavke-maksima-rudneva-portret.-pejzazh.-kartina.html> (дата обращения: 17.10.2023).

<sup>6</sup> Выставка выпускника творческой мастерской РАХ Максима Руднева «О главном» в Красноярске // Российская академия художеств [сайт]. 20.06.2023. URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=59495> (дата обращения: 17.10.2023).



3. **М.Н. Руднев.**

**Надежда.**

2008.

Холст, масло.

150 x 150.

Собственность художника

смысле ее колористический камертон. Всё пространство, фигура матери, светлые стены создают удивительную атмосферу покоя, тишины, нежности и семейного счастья. Квинтэссенция этого состояния — счастливая улыбка молодой матери и ее взгляд, исполненный радости и материнского счастья.

Картина интересна еще и тем, что позволяет увидеть созвучия в творчестве Руднева и Левитина. Конечно, ученик хорошо знал творчество своего наставника. Ему были известны

наиболее зрелые и удачные полотна мастера. Одной из идейно-тематических линий в творчестве А.П. Левитина также была тема детства, семейного счастья, душевной привязанности людей в семье. Например, картина «Теплый день» (1957) А.П. Левитина стала одним из классических произведений в отечественном искусстве второй половины XX века. В этом ряду стоит назвать и полотна «Мастера детского здоровья» (1955), «Зарядка» (1966), «Портрет Анны Кузьминичны Николаевой» (1979–1985) и другие. Как правило, показан простой,

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

4. М.Н. Руднев.

**Благоденствие.**

2013.

Холст, масло.

150 x 150.

Собственность художника



безыскусный интерьер простых квартир и одна или несколько фигур. Пространство комнаты полно света, передается состояние покоя и безмятежности. Общение людей — доброе с нотками веселости. Потoki света со всех сторон охватывают фигуры, тени практически отсутствуют, царит атмосфера доброго и дружелюбного общения. Замкнутое пространство комнаты позволяет выделить этот небольшой мирок, дает возможность сосредоточиться на фигуре девочки-подростка в «Теплом дне» или на персонажах, как в картине «Мастера детского здоровья».

Этот прием явно вдохновил и М.Н. Руднева. Мать с младенцем отодвинуты вглубь комнаты, залиты ровным светом, и взгляд к ним проходит через палитру. Казалось бы, учитель и его наставник едины в композиционном решении. Но видно, что Руднев — художник иного поколения, и значимая деталь — палитра — не просто сообщает о подчиненности и принадлежности к искусству всего в его семье. Перед нами объект символического характера: это часть жизни художника, его мастерская в широком смысле этого слова, где

искусство, любовь к жене и ребенку становятся безусловными и неразрывными ценностями. Если фронтовика А.П. Левитина восхищала и наполняла радостью просто мирная спокойная жизнь, дети, родившиеся вне ужасов войны, то мироощущение М.Н. Руднева гораздо сложнее. И в усложнившейся реальности и размытости ценностных ориентиров в обществе он фактически картиной воплощает свое внутреннее кредо художника — верность искусству, восхищение бытием жизни и преданность и любовь к ближним. В этом он, собственно, и видит надежду в творчестве, и оттого картина обретает, по сути дела, символическое название.

Картина «Благоденствие» (рис. 4) продолжает волнующие художника размышления, но при этом развивает еще одну любимую тему сибирского пейзажа. Она представляет собой символическое изображение благополучия, основанное на идеальной гармонии между человеком и природой. Художник подчеркивает это в композиционном и колористическом решении. Фон картины состоит из нескольких частей: цветущего луга, колоссящегося поля пшеницы и яркого летнего неба. В центре сюжета — семья, которая расположилась отдохнуть в тени березы. Расслабленные фигуры, атмосфера полного умиротворения, всё окутано сном и наполнено светом. Естественность образов подчеркивает реальность происходящего. Женщина кормит ребенка, устремив свой взгляд вглубь полей. Она олицетворяет символ плодородия, как и поле колоссящейся пшеницы.

Цветовая гамма яркая и насыщенная с преобладанием теплых оттенков желтого и зеленого с вкраплениями синего и голубого, создающих контрастные всплески. Художник снова вводит деталь в углу — покрывало небесного цвета, которое подчеркивает направленную диагональ в композиции. Через него, фигуру матери с ребенком, ее взгляд и крону березы мы можем почувствовать

скрытый за рамой картины простор бескрайних сибирских полей. Это скрытое движение объединяет всю композицию и создает ощущение единения человека и природы.

## Выводы

Подытожим наши рассуждения. М.Н. Руднева и А.П. Левитина сближает в искусстве многое. В первую очередь верность реалистическому направлению в живописи, интерес к человеку, что выразилось в предпочтении портретного жанра перед всеми остальными. Близки художники и по манере, они оба явно принадлежат российской школе живописи. Хорошо заметно, что А.П. Левитин как человек с богатым жизненным опытом, сложившийся и уже прославленный мастер, почувствовал не только близость в творчестве М.Н. Руднева своим устремлениям в искусстве, но и поэтичность его мироощущения, отзывчивость и добросердечие. Педагогический и художественный дар Анатолия Павловича помог ему направить поиски молодого художника в лирико-философское русло, что и отразилось в его крупных произведениях последних лет. Эти поиски, в свою очередь, помогают реализоваться особенным чертам творчества Н.М. Руднева. В ряде работ стало проявляться тяготение к символичности в идейно-сюжетном плане, а в системе художественно-выразительных средств обозначились монументальность и стремление к обобщению цветовых пластических масс. С одной стороны, это показывает, насколько велик потенциал реалистического искусства и как важно опираться на него при чутком участии опытного наставника. С другой стороны, четко обозначились линии эволюции творческого метода Н.М. Руднева, что говорит об этом живописце как о художнике, ищущем в области идейного содержания и выразительности художественной формы.

## Список источников

1. Иванов С.В., Левитин А.П., Сидоров В.М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории / под ред. А.Ф. Дмитриенко, С.В. Иванова. СПб.: Галерея АРКА, 2019. 448 с.
2. Мушников Е.А. Художники творческой мастерской живописи Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока российской академии художеств в г. Красноярске // XIV Сибирские искусствоведческие чтения «От эпохи зональных выставок “Сибирь социалистическая” к межрегиональным художественным выставкам “Сибирь” новейшей истории» в рамках Межрегиональной художественной выставки «Сибирь – XIII»: материалы науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2023. С. 62–64.
3. Серебряный И. Молодые живописцы // Ленинградский альманах. Кн. 9 / редкол.: Г.С. Гор, И.Ф. Кратт, А.А. Прокофьев и др. Л.: Лениздат, 1954. С. 338–342.
4. Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 50 / сост. А.Г. Раскин, Н.Е. Фролова, Л.Н. Митрохина. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2018. 288 с.
5. Левитин А.П., Тригалёва Н.В. Портрет художника на фоне эпохи. СПб.: Изд-во «Левша. Санкт-Петербург», 2014. 424 с.

6. Максим Руднев : альбом / вступ. ст. Н.В. Покровская. Красноярск: Офсет, 2021. 96 с.
7. Левитин А.П. Мои современники // Иванов С.В., Левитин А.П., Сидоров В.М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории / под ред. А.Ф. Дмитриенко, С.В. Иванова. СПб.: Галерея АРКА, 2019. С. 10–13.
8. Иогансон Б.В. За мастерство в живописи : сб. статей и докладов. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952. 224 с.
9. Иогансон Б.В. Мастерство живописца // Искусство. 1958. № 10. С. 8–19.
10. XXV лет Региональному отделению Урала, Сибири и Дальнего Востока : юбилейный альбом / сост. С.Е. Ануфриев. Красноярск: Поликор, 2012. 167 с.

### References

1. Ivanov, S.V., Levitin, A.P., Sidorov, V.M. et al. (2019) *Leningrad school of painting. Essays on history*. Saint Petersburg: ARKA Gallery Publ. (In Russ.)
2. Mushnikova, E.A. (2023) 'Artists of the creative painting workshop of the Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk', in Tsareva, N.S. (ed.) *14th Siberian art readings "From the era of zonal exhibitions "Socialist Siberia" to interregional art exhibitions "Siberia" of recent history" in the framework of the Interregional art exhibition "Siberia – 13th"*. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 62–64. (In Russ.)
3. Serebryanyy, I. (1954) 'Young painters', in Gore, G.S., Kratt, I.F. and Prokofiev, A.A. (eds.) *Leningrad Almanac*, book 9. Leningrad: Lenizdat, pp. 338–342. (In Russ.)
4. Raskin, A.G., Frolova, N.E. and Mitrokhina, L.N. (comps.) (2018) *Petersburg art history notebooks*, issue 50. Saint Petersburg: Art Critics and Art Historians Associations (AIS). (In Russ.)
5. Levitin, A.P. and Trigaleva, N.V. (2014) *Portrait of the artist against the backdrop of the era*. Saint Petersburg: Levsha Publ. (In Russ.)
6. Pokrovskaya, N.V. (comp.) (2021) *Maksim Rudnev [Album]*. Krasnoyarsk: Offset Publ. (In Russ.)
7. Levitin, A.P. (2019) 'My contemporaries', in Ivanov, S.V., Levitin, A.P., Sidorov, V.M. et al. (2019) *Leningrad school of painting. Essays on history*. Saint Petersburg: ARKA Gallery Publ., pp. 10–13. (In Russ.)
8. Ioganson, B.V. (1952) *For mastery in painting. Collection of articles and reports*. Moscow: USSR Academy of Arts. (In Russ.)
9. Ioganson, B.V. (1958) 'Painter's skill', *Iskusstvo = Art*, (10), pp. 8–19. (In Russ.)
10. Anufriev, S.E. (comp.) (2012) *25 years of the Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East: anniversary album*. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)

### Информация об авторе

Иккерт Татьяна Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Архитектура и дизайн» Института архитектуры и дизайна, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация, promot2@yandex.ru.

### Information about the author

Tatyana Valerievna Ikkert, PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Architecture and Design, Institute of Architecture and Design, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation, promot2@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 21.11.2023; одобрена после рецензирования 16.12.2023; принята к публикации 18.12.2023.

The article was received by the editorial board on 21 November 2023; approved after reviewing on 16 December 2023; accepted for publication on 18 December 2023.



Научная статья  
УДК 7.036(510)+7.071  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.016

## У Гуаньчжун: путь становления мастера



Лю Тяньцюань

*Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика*  
*andrelyu@icloud.com*

**Аннотация.** Статья посвящена личности и творчеству У Гуаньчжуна, выдающегося китайского художника XX столетия, во многом определившего пути развития современной живописи Китая. В центре внимания — первый, ранний этап творческой биографии (1919–1949) мастера, который до настоящего времени еще не входил в область научных интересов российских исследователей и носит обзорный характер в публикациях зарубежных искусствоведов. На основе переводов, изучения и систематизации разрозненной информации в статье реконструированы годы становления У Гуаньчжуна в профессии, проанализированы и осмыслены вехи обучения художника, его эстетико-мировоззренческие установки. Введение в научный оборот данных иноязычных работ (не переведенных на русский язык), в том числе материалов интервью и автобиографии китайского живописца, вписанных в историко-культурологический контекст эпохи, существенно расширяют представления о раннем периоде творчества У Гуаньчжуна, роли художника в развитии китайской живописи, помогают глубже осмыслить природу личности и художественную стратегию мастера, воплощенную им в работах начиная с 1970-х годов.

**Ключевые слова:** У Гуаньчжун, ранний период творчества, художники Китая XX века, история изобразительного искусства Китая, современная китайская живопись, вестернизация китайского искусства

**Для цитирования:** Лю Тяньцюань. У Гуаньчжун: путь становления мастера // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 246–261. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1056>.

Original article

## Wu Guanzhong: the path of becoming a master

Liu Tianquan

Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China  
andreyu@icloud.com

**Abstract.** This article is devoted to the personality and work of Wu Guanzhong, an outstanding Chinese artist of the 20th century, who determined the development of modern national painting. The focus of the work is the first stage of the creative biography of the master (1919–1949), which until now has not entered the sphere of scientific interests of Russian and foreign researchers. Based on the translations, study and systematisation of disparate sources, the article reconstructed the formation years of Wu Guanzhong in the profession, the milestones of the artist's training, which determined his creative credo for the rest of his life. The introduction into scientific use of these foreign-language sources (not translated into Russian), including the materials of the artist's autobiography inscribed in the historical and cultural context of the era, significantly expand the idea of Wu Guanzhong's creative path, help to comprehend his artistic strategy, multidimensional embodied in the work of the second half of the 1970s.

**Keywords:** Wu Guanzhong, early period of creativity, 20th century Chinese artists, history of Chinese visual arts, modern Chinese painting, westernisation of Chinese art

**For citation:** Lyu, Tyantsyuan (2023) 'Wu Guanzhong: the path of becoming a master', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 246–261. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.016.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1056>. (In Russ.)

*Я люблю лучшие стороны  
китайской традиции,  
но я не раб традиции.  
У Гуаньчжун*

### Введение

XX век в истории китайской живописи — период грандиозных, беспрецедентных процессов, образовавших новую парадигму в искусстве. Она обусловила выдвижение в творческом мире Поднебесной ряда мастеров, которые провозгласили идею сближения восточной и западной культур. Многие из них были личностями «поистине ренессансного масштаба... Своим талантом, целеустремленностью, верой в идею, что искусство вне политических и идеологических установок, они создали прочный фундамент для развития китайского искусства XX столетия — многогранного, разножанрового, многоголосого» [1, с. 104]. Среди художников такого уровня особо выделяется фигура У Гуаньчжуна (吳冠中, 1919–2010, рис. 1).

На первый взгляд, он не испытал радикальных карьерных взлетов и падений в отличие, например, от Ши Лу (石鲁). У Гуаньчжун никогда не имел тесных связей с теоретиками искусства и не оставил после себя большого количества работ в этой области на манер Хуан Биньхуна (黄宾虹) или Фу Лэя (傅雷). С точки зрения педагогической репутации Гуаньчжун не получил при жизни таких же высот официального признания, как Линь Фэнмянь (林风眠), Сюй Бэйхун (徐悲鸿) или Пань Тяньшоу (潘天寿). Тем не менее У Гуаньчжун является одним из тех гениальных художников, которые в полной мере испытали на себе политическую «турбулентность» XX столетия и пережили ее, сумев найти новые векторы развития национального изобразительного искусства, благодаря чему соотечественники по праву наградили его эпитетом «отец современной китайской живописи».

Личность и творчество У Гуаньчжуна в последние два десятилетия всё чаще привлекают внимание ученых разных стран. В 2007 году



1. У Гауньчун.

2000-е.

Источник: [chiculture.org.hk](http://chiculture.org.hk)

## ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Издательством изящных искусств Хунаня было выпущено полное собрание сочинений художника, которое включает в себя 2048 его работ, написанных тушью, акварелью и маслом. К настоящему времени в зарубежном искусствознании существует ряд исследований, посвященных биографии У Гуаньчжуна, изучению творческого метода, анализу работ художника в контексте его собственной эволюции и путей развития китайской живописи в целом. Среди них выделим работы Мейчин Као [2], Лю Веньвеня [3], Тань Хунмэя [4], Шуй Тяньджуня [5; 6]<sup>1</sup>.

В России исследования об У Гуаньчжуне носят единичный характер. Назовем кандидатскую диссертацию Му Кэ «Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века» [7], в рамках которой автор, анализируя во второй главе нефигуративную живопись Китая второй половины XX столетия, рассматривает среди других художников работы У Гуаньчжуна (период 1970–1990-х годов). Цзян Дэсай в своем диссертационном исследовании «Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX – начала XXI века» посвящает У Гуаньчжуну параграф, где тезисно обозначает основные этапы биографии художника, акцентируя внимание на его творческих исканиях в технике масляной живописи в период 1950–1970-х годов [8, с. 84–100].

Определенный интерес имеет публикация Дин Тинтина «Реальный и поэтический мир У Гуаньчжуна (1919–2010) — цзяннаньский безлюдный уголок» [9], где исследователь обзорно представил творческий путь живописца после 1950-х годов, акцентируя внимание на некоторых картинах, отражающих его эстетические взгляды в контексте истории китайской живописи. В русле этой проблематики находятся научные статьи А.-К.И. Забулионите и У Сяолиня [10], Ван Вэя [11], Хань Бина [12], М.А. Неглинской [13], в которых обсуждаются жанрово-стилевые аспекты творчества современных китайских художников, в том числе полотна У Гуаньчжуна позднего периода.

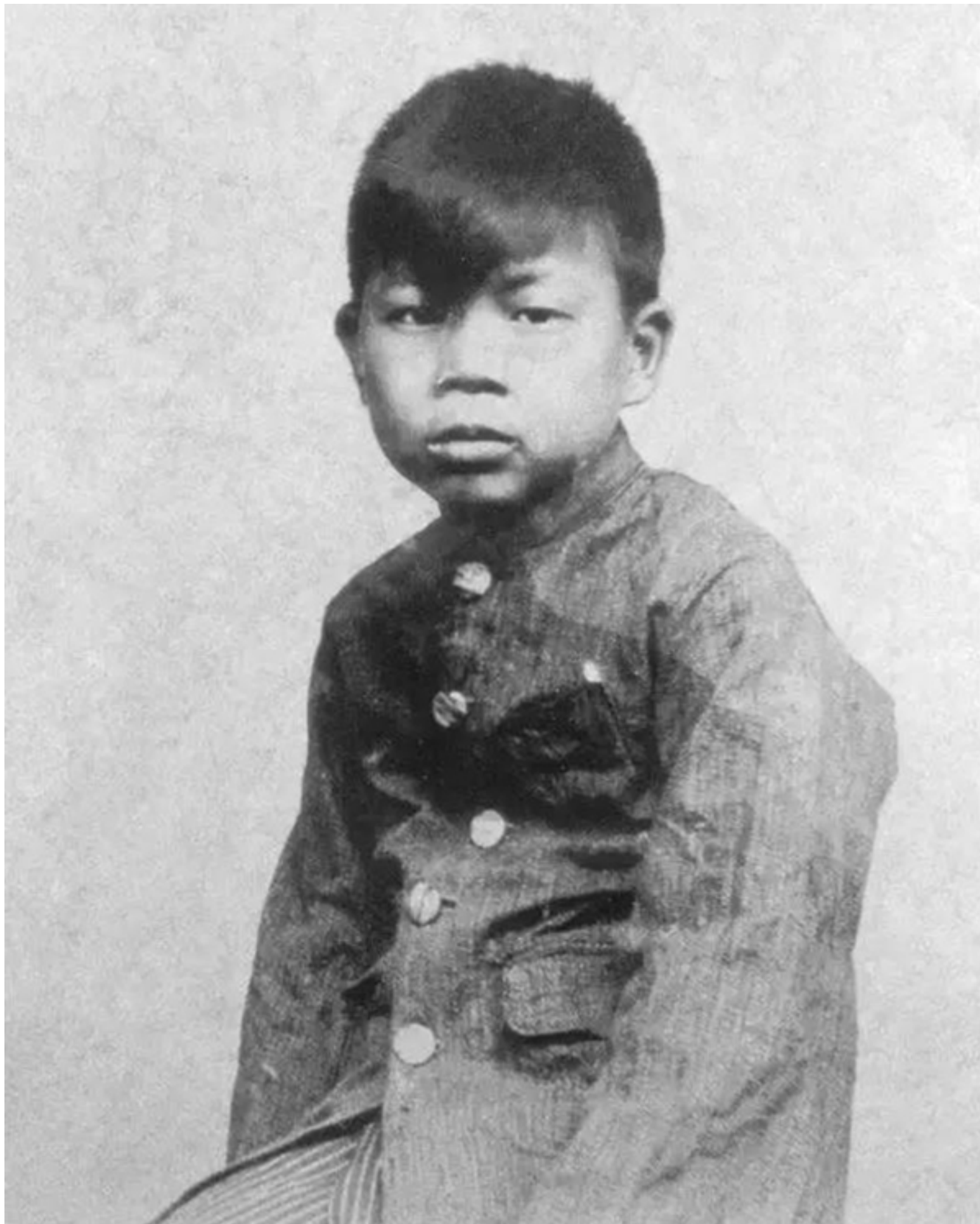
В центре внимания автора данной статьи оказывается первый, ранний этап (1919–1949) творческой биографии китайского мастера, важнейший для осмысления его художественно-мировоззренческих установок, который еще не получил достаточного и системного освещения в научной литературе. Публикации иностранных

авторов на китайском и английском языках представляют фрагментарные сведения и практически не комментируются в отечественных работах. Исходя из этого цель исследования — воссоздание пути становления У Гуаньчжуна в профессии, в рамках которого сформировалось его творческое кредо. На основе переводов, изучения и систематизации разрозненной информации в статье реконструируются вехи обучения художника, выявляются круг его общения, профессиональные интересы, историко-политические события и социально-художественные процессы, определившие творческие установки, которым У Гуаньчжун оказался предан всю последующую жизнь.

Введение в научный обиход данных иноязычных источников (не переведенных на русский язык), в том числе ценных материалов интервью и «Автобиографии» У Гуаньчжуна, вписанных в историко-культурологический контекст эпохи, раскрывают малоизвестные русскоязычной аудитории факты и уточняющие сведения о биографии китайского мастера, расширяют представления о раннем периоде творчества У Гуаньчжуна, помогают глубже осмыслить природу его личности, истоки жизненной и художественной стратегий.

Методологической базой работы выступил комплекс искусствоведческих методов, включающий сравнительно-исторический, системный анализ, а также биографический метод, ставший в последние годы чрезвычайно востребованным специалистами гуманитарной сферы. Это обусловлено тем фактом, что жизнеописания деятелей культуры и искусства представляют большой интерес, так как позволяют войти в мир их творческих идей, дают возможность ощутить «пульс времени», осмыслить остроту противоречий эпохи, через которые неминуемо пролегает путь большого художника. Именно поэтому биографический метод исследований как «уникальный рисунок взаимодействия личности и социума» [14, с. 16] выступает, по справедливому мнению доктора культурологии И.И. Руцинской, релевантным при рассмотрении творческого пути выдающихся людей с целью выявления доминант в формировании мировоззрения, эстетической платформы и т.д.

<sup>1</sup> См. также диссертационные исследования: Prizant E. National Paths and Prophecies: Wu Guanzhong, history, and the global in early 1980s China [Asian Studies senior honours thesis]. Berkeley: University of California, 2012. Available from: [https://escholarship.org/content/qt38t2b2j3/qt38t2b2j3\\_noSplash\\_c1dfd4c521103eee8bece02d1609dd17.pdf](https://escholarship.org/content/qt38t2b2j3/qt38t2b2j3_noSplash_c1dfd4c521103eee8bece02d1609dd17.pdf); 王长青. 吴冠中绘画美学思想研究. 济南: 山东大学美术学院, 2008 [Ван Чанцин. Исследование эстетики живописи У Гуаньчжуна : магистерская диссертация. Цзинань: Школа изящных искусств Шаньдунского университета, 2008]; 李淑娟. 中国油画艺术本土化真正走向自觉的标志—吴冠中油画艺术研究[D]. 安徽:安徽师范大学, 2017. [Ли Шуцзюань. Исследование искусства масляной живописи У Гуаньчжуна : дис. Аньхой: Аньхойский педагогический университет, 2017]; 张竟. 继承与革新—论吴冠中的艺术探索[J]. 西安美术学院, 2011. [Чжан Цзин. Традиции и инновации — о художественных исследованиях У Гуаньчжуна : дис. Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2011].



2. У Гуаньчжун.  
1931.

Источник: ijizhi.com

**Формирование эстетико-философских взглядов и художественного стиля У Гуаньчжуна: обучение и ранний период творчества**

Исходная точка отсчета жизни У Гуаньчжуна (рис. 2) была далека от мира искусства. Он родился в 1919 году в маленькой бедной деревне Бэйцуй в Исин (宜兴, провинция Цзянсу), где население по традиции в основном занималось выращиванием риса, рыболовством и разведением тутовых шелкопрядов. Его отец, У Куанбэй, был учителем начальной школы и фермером, мать трудилась в поле. В своей «Автобиографии» У Гуаньчжун отмечал, что его семья была очень бедной и он вынужден был с раннего детства очень много трудиться [15].

Желание родителей дать старшему сыну финансовую стабильность и уважаемый статус определило будущую профессиональную стезю Гуаньчжуна — учитель. Однако к окончанию средней школы 16-летний юноша меняет свой социальный «сценарий», заинтересовавшись перспективной в то время профессией инженера-электрика. В результате он отказывается от сдачи экзаменов в педагогический колледж Уси и поступает в 1935 году в Промышленную школу на факультет электротехники при Чжэцзянском университете в Ханчжоу (浙江大学附设工业学校)<sup>2</sup>. Подобный выбор был обусловлен желанием У Гуаньчжуна получить «гарантированное будущее»<sup>3</sup>, стать участником модернизации Китая, активно реализующего в 1920–1930-е годы государственную программу индустриализации, включающую многоэтапное развитие инфраструктуры, промышленности, сельского хозяйства.

Поворотным моментом в судьбе У Гуаньчжуна стало знакомство с Чжу Дэцюнем (朱德群)<sup>4</sup>, талантливым первокурсником Национальной академии искусств Ханчжоу (国立杭州艺术专科学校, ныне Китайская академия искусств). Молодые люди пересеклись на трехмесячных летних занятиях в лагере по военной подготовке, в рамках которых объединялись студенты разных учебных заведений провинции Чжэцзян [16]. Эта встреча полностью изменила жизнь У Гуаньчжуна: общение с интеллигентным студентом-художником, увлеченно рассказывающем об учителях, своих творческих стремлениях, захватило его.

Чрезвычайно показательный фрагмент, свидетельствующий о трансформации мировосприятия будущего новатора китайской живописи, находим в одном из его интервью 2000-х годов. У Гуаньчжун вспоминал, что Чжу Дэцюнь устроил ему летом 1935 года посещение выставки в Академии искусств, где были представлены работы профессоров и студентов заведения — от масляных полотен до рисунков тушью и эскизов. Арт-экскурсия потрясла У Гуаньчжуна до глубины души: «Я никогда не видел раньше ничего более прекрасного. Я почувствовал то удивительное ощущение разворачивающейся красоты всего мира, когда младенец впервые открывает глаза! Я оказался просто сражен искусством буквально с первого взгляда, <...> совершенно забыв, что я был бедным юношей, которому огромными усилиями удалось поступить в Промышленную школу, чтобы иметь возможность зарабатывать на жизнь. Тогда Чжу Дэцюнь сказал мне: “Значит, ты должен изучать искусство”. Я сначала не думал, что это возможно. Но так сильно увлекся, что, можно сказать, стал буквально одержим. <...> Я понял, что должен постигать мир искусства, независимо ни от чего...»<sup>5</sup>.

Так, «случайное» знакомство с миром живописи определило стержневой вектор биографии, жизненную стратегию У Гуаньчжуна. Несмотря на жесткие протесты отца, убеждавшего юношу в бесперспективности профессии художника, он отчисляется из Промышленной школы в 1936 году и поступает на подготовительный курс в Национальную академию искусств Ханчжоу. Важно отметить, что данный выбор не был связан лишь с дружескими контактами с Чжу Дэцюнем. Причины лежат в иной плоскости и связаны с социокультурной атмосферой Китая периода 1920–1930-х годов. В своей «Автобиографии» У Гуаньчжун впоследствии записал следующее: «Когда я оглядываюсь назад, то понимаю, что именно Академия искусств Ханчжоу изменила траекторию всей моей жизни. Если бы меня не пригласили туда на экскурсию, если бы я побывал на выставке Сюй Бэйхуна или на выставке художников Советского Союза, я бы вообще не стал менять профессию...» [15]. Постараемся раскрыть данный тезис.

<sup>2</sup> Благодаря отличным оценкам У Гуаньчжун получал стипендию для малообеспеченных студентов от Департамента Чжэцзян.

<sup>3</sup> 李怀宇, 吴冠中: 东西艺术高处相逢: 三十位中国知识人的笑声泪影. 艺术中国 [Ли Хуайюй. У Гуаньчжун: встреча восточного и западного искусства. Интервью с тридцатью современными китайскими интеллектуалами // Искусство Китая [сайт]. 07.09.2010. URL: [http://art.china.cn/tslz/2010-09/07/content\\_3703524\\_2.htm](http://art.china.cn/tslz/2010-09/07/content_3703524_2.htm)].

<sup>4</sup> Чжу Дэцюнь (1920–2014) — один из значительных китайских художников нового времени. В 1955 году уехал в Париж, где прожил всю оставшуюся жизнь. Являлся членом Академии изящных искусств Франции. Его абстрактные картины выставлялись по всему миру, покоря критиков и поклонников живописи сочетанием китайских и французских культурных элементов.

<sup>5</sup> 吴冠中: 专访吴冠中. 人文与社会 [Ли Хуайюй. Эксклюзивное интервью с У Гуаньчжуном // Гуманитарные науки и общество [сайт]. 12.01.2009. URL: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/721>].



3. Цай Юаньпэй.

Источник: zj.gov.cn

4. Линь Фэнмянь.

Источник: sohu.com

У Гуаньчжун приходит в одно из молодых и прогрессивных образовательных заведений художественно-эстетического направления. Напомним, что Национальная академия искусств — первое высшее художественное учреждение в истории Китая — была основана в 1928 году выдающимся деятелем образования, переводчиком, ученым и педагогом Цай Юаньпэем (蔡元培, 1868–1940), который являлся в то время главой Министерства образования и исследований Китайской Республики.

Академия искусств Ханчжоу была открыта в то время, когда китайские интеллектуалы активно искали путь к обновлению (модернизации) национальной культуры, отразившийся в знаменитом «Движении за новую культуру» [16, с. 110; 17, с. 103]. Цай Юаньпэй (рис. 3), один из апологетов и руководителей этого движения, активно выступал за теорию «инклюзивности», считая, что лучшее в каждой культуре должно быть отобрано и синтезировано так, чтобы сформулировать новые, экспериментальные теории в свете специфических условий Китая (см. об этом: [3, с. 24–25]). Неслучайно первым директором Национальной академии искусств (по специальному приглашению Цай Юаньпэя) стал Линь Фэнмянь (林風眠,

1900–1991, рис. 4) — один из выдающихся живописцев XX века и новаторов в области китайского художественного образования.

Сторонник движения 1920-х годов «За новую культуру», поддержанного прогрессивной интеллектуальной элитой страны, выпускник парижской Академии изящных искусств, Линь Фэнмянь был глубоко убежден в том, что будущее изобразительного искусства его страны — в интеграции традиционной китайской живописи с художественными формами западного авангарда. Такой идейный консенсус стал миссией Академии, определившей ее образовательный принцип.

Под руководством Линь Фэнмяня были учреждены четыре кафедры: китайской живописи, западной живописи, скульптуры и дизайна. Среди профессоров учреждения числились одни из лучших профессионалов КНР в своей сфере, а также специально приглашенные педагоги из Франции, Великобритании, России. Библиотека Академии Ханчжоу считалась одной из лучших в стране, в ее ресурсы входило большое количество старинных книг и документов, современные исследования, газеты, журналы на китайском и иностранных языках, высококачественные репродукции китайских и зарубежных произведений искусства. Всё это

## 5. Пань Тяньшоу.

1930-е.

Источник: sohu.com



в совокупности обеспечивало высокий уровень образовательного контента учебного заведения — центра современного художественного образования Китая, из стен которого вышло множество талантливых мастеров, завоевавших международное признание.

Одновременное постижение как западной, так и китайской культуры обеспечивало уникальную атмосферу свободы духа, питавшую «космополитичное» обучение У Гуаньчжуну в Академии искусств в течение шести лет (1936–1942).

Педагогами-наставниками, определившими его образовательную систему координат, были профессора Ли Чаоши (李超士)<sup>6</sup>, Фан Ганминь (方幹民)<sup>7</sup>, Пань Тяньшоу (潘天寿)<sup>8</sup>, которые заложили фундаментальные теоретические и практические знания уникальной специфики традиционной китайской живописи и западных стилевых течений в искусстве.

Именно в Академии У Гуаньчжун открыл для себя удивительный мир французских импрессионистов и их последователей, живопись Ван Гога — художника, ключевое значение которого для собственного творческого кредо он подчеркивал на протяжении всей жизни. С другой стороны, большое влияние на формирование творческого сознания У Гуаньчжуна в период обучения оказал профессор Пань Тяньшоу (рис. 5) — один из выдающихся художественных педагогов страны, создатель современной системы обучения китайской живописи, которая используется в КНР по настоящее время [18]. Благодаря ему У Гуаньчжун прошел важный этап формирования национальной самоидентификации в творчестве, хотя погружение в мир картин национальных мастеров прошлого, кропотливое постижение техники гохуа уже тогда инициировали экспериментальные размышления начинающего художника о возможных путях сближения китайской и западной живописи. Однако, когда он поделился своими юношескими теориями с профессором Пань Тяньшоу, тот безапелляционно парировал: «В вашем возрасте и на сегодняшнем уровне вы должны изучать больше и предлагать меньше!» [19, р. 20].

Юноша последовал совету, вследствие чего прекратил слепо ставить, как многие студенты академии, западное искусство на пьедестал. «Я работал максимально полноценно — практиковал западную живопись [масляную.— Прим. Л. Т.] днем, а китайскую живопись [тушью.— Прим. Л. Т.] ночью, неустанно занимаясь копированием работ великих мастеров как основы постижения философии древних» [20, р. 4]. Особенно он ценил творчество таких художников и каллиграфов времен империи

<sup>6</sup> Ли Чаоши (1893–1971) — известный китайский художник и педагог, выпускник Парижской академии изящных искусств (1919), «пионер» китайской пастельной живописи. После возвращения в Китай работал профессором Шанхайского колледжа изящных искусств, профессором Национального пекинского колледжа искусств, профессором и исполняющим обязанности директора Национального колледжа искусств, профессором художественного факультета Шаньдунского педагогического университета, профессором Шаньдунского колледжа искусств. Являлся первым председателем Шаньдунского отделения Ассоциации китайских художников.

<sup>7</sup> Фан Ганминь (1906–1984) — выдающийся китайский живописец, скульптор, художественный педагог, выпускник Парижской академии изящных искусств (1929). По приглашению основателей Национальной академии искусств стал ведущим профессором западной живописи, основал в Ханчжоу «Исследовательскую ассоциацию западной живописи», в своем творчестве продвигал идеи кубизма.

<sup>8</sup> Пань Тяньшоу (1897–1971) — признанный мастер китайской живописи и каллиграфии XX века. Всю свою жизнь посвятил художественному образованию, реализуя миссию возрождения национального духа Китая в живописи. В разные годы Пань Тяньшоу преподавал и занимал руководящие посты в Шанхайском колледже изящных искусств, Художественном колледже Синьхуа, Художественном колледже Чанмина, Национальной академии искусств Ханчжоу. Автор ряда значимых исследований по изобразительному искусству, среди которых «История китайской живописи» (1934–1936), сохраняющая свое значение и сегодня.



Мин и Цин, как Хунжэнь (Цзян Тао, 弘仁), Шитао (Чжу Жоцзи, 石濤), Бада Шанжэнь (Чжу Да, 八大山人). В то время У Гуаньчжун укрепился в мысли, что формирование собственного стиля ни в коем случае не является искусственным процессом смешивания разных технологий — «образ всегда предшествует форме, и настоящий художник должен следовать своему сердцу» [цит. по: 2, р. 31].

Линь Фэнмянь не был непосредственным наставником У Гуаньчжуна в академии. Однако он стал «первым и единственным учителем, раскрывшим мне уникальные возможности сплава Востока и Запада», — говорил У Гуаньчжун [19, р. 20]. «Линь Фэнмянь проложил совершенно новый путь к сочетанию западного и китайского изобразительного искусства. Это не было ни реформой китайской живописи, ни импортом западной, и не просто комбинацией этих двух факторов. Это был синкретизм»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> 吴冠中: 专访吴冠中. 人文与社会 [Ли Хуайюй. Эксклюзивное интервью с У Гуаньчжуном // Гуманитарные науки и общество [сайт]. 12.01.2009. URL: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/721>].

<sup>10</sup> С ноября 1937 года по осень 1946 года Академия искусств Ханчжоу была в постоянной «эмиграции» и объездила 6 провинций: Чжэцзян, Цзянси, Хунань, Гуйчжоу, Юньнань и Сычуань.

<sup>11</sup> Художник отмечал в «Автобиографии», что его семья во время войны оказалась без средств к существованию. Если бы не ежемесячная помощь от Министерства образования в размере пяти юаней, выплачиваемая студентам в оккупированных врагами районах Китая, он не смог бы окончить обучение — «скудная ссуда смогла поддержать мою жизнь в Академии» [15].

<sup>12</sup> 吴冠中: 专访吴冠中. 人文与社会 [Ли Хуайюй. Эксклюзивное интервью с У Гуаньчжуном // Гуманитарные науки и общество [сайт]. 12.01.2009. URL: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/721>].

Годы учебы У Гуаньчжуна выпали на сложнейшие историко-политические события, охватившие страну, — Национально-освободительную войну Китая против Японии 1937–1945 годов. Несмотря на бесконечные переезды из-за бомбардировок, тяжелые условия жизни<sup>10</sup>, профессора Академии искусств сумели сохранить образовательный процесс в нужном объеме. Благодаря титаническим усилиям педагогов и финансовой поддержке Министерства образования<sup>11</sup> У Гуаньчжун блестяще завершил свое обучение в 1942 году.

Талантливый выпускник получил рекомендацию преподавателей, давшую ему возможность в 1943 году устроиться ассистентом преподавателя рисунка и акварели в престижный Национальный Чунцинский университет. В свободное время У Гуаньчжун много рисовал, посещал в качестве вольного слушателя университетские лекции по мировой литературе и истории, а также занятия по французскому языку, занимался с репетиторами, покупал французские романы — « всю свою энергию я направлял на самообразование», — подчеркивал художник, понимая, что для дальнейшей творческой карьеры и его притязаний на место преподавателя еще нужно много трудиться [15].

Летом 1946 года Министерство образования Китая устроило первый послевоенный конкурс на получение стипендии талантливым студентам для обучения за границей, организовав девять экзаменационных зон по всей стране. У Гуаньчжун выяснил, что для художников есть квота на два места в парижскую Академию изящных искусств (в рамках китайско-французского проекта по культурному обмену). Конкурсный экзамен был очень серьезный, так как кандидатов на стипендию заявилось очень много. «Это было для меня борьбой не на жизнь, а на смерть»<sup>12</sup>, — вспоминал позже У Гуаньчжун. Выезд за границу казался единственным путем для молодого художника сделать себе имя в мире искусства [3, с. 33–34].

Спустя почти полгода он узнал, что занял первое место в национальном рейтинге в номинации «Живопись» и его имя числится в «белом» списке Министерства. Весной 1947 года он прибыл в Нанкин на семинар для выезжающих за границу китайских студентов, получивших стипендию по результатам экзамена (рис. 7), и вскоре отправился на американском круизном лайнере в Европу [21, р. 27].

**У Гуаньчжун,**  
**выпускник**  
**Национальной**  
**академии искусств**  
**Ханчжоу.**

1942.

Источник: kknnews.cc

**7. Студенты-стипендиаты (У Гуаньчжун — первый справа) перед Триумфальной аркой в Париже.**

1947.

Источник: trueart.com



В парижской Академии изящных искусств У Гуаньчжун в течение трех лет проходил обучение по специальности «История западного изобразительного искусства». Он черпал вдохновение у таких художников, как К. Писсарро, П. Сезанн, С. Боттичелли, Ж. Брак, П. Гоген, А. Матисс и особенно Ван Гог. На страницах «Автобиографии» художник подчеркивал, что целью его обучения в Париже было всестороннее постижение западной живописи, как модернистской лексики, так и традиционной академической школы («с азов»). У Гуаньчжун регулярно посещал всевозможные выставки, обошел все галереи, музеи и церкви Парижа и других стран Европы (Италии, Англии), куда он выезжал на летние каникулы, являвшиеся продолжением

самообразования. Его в равной степени притягивала «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, фрески Джотто, Боттичелли — и картины Ж. Брака, А. Матисса, Ван Гога. Во Франции он открыл лично для себя такого художника-постимпрессиониста, как Морис Утрилло (Maurice Utrillo, 1883–1955), известного городскими пейзажами, что определило жанровые предпочтения У Гуаньчжуна, создавшего в рамках поездки целый ряд картин, запечатлевших Париж 1940-х годов (рис. 8).

Первый год У Гуаньчжун учился у Жана Теодора Дюпа (Theodore Dupas, 1882–1964), который был ведущей фигурой в господствовавшем в 1920-х годах в Европе движении ар-деко. Однако несмотря на плодотворные занятия и похвалы



8. У Гуаньчжун.  
Парижский пейзаж.  
1947.  
Картон, масло.  
28 x 50.  
Источник: cnzihua.cn

Дюпа, У Гуаньчжун переводится через год в класс профессора Жана Суверби (Jean Souverbie, 1891–1981, рис. 9), имевшего большую известность и признание в европейских кругах. Он был гуманистом франко-латинской традиции, в то же время отразив в своем творчестве приверженность авангардному художественному движению (фовизм, кубизм).

Только в мастерской Ж. Суверби У Гуаньчжун начал открывать для себя действительно новые знания: «Первый год, проведенный в парижской Академии изящных искусств, ничего мне не дал в плане прорыва. Я уже знал всё это по Академии Ханчжоу»<sup>13</sup>. По словам У Гуаньчжуна, «именно Ж. Суверби вдохновил меня на глубокое понимание западной живописи, например, как использовать цвета, как организовать структуру и живописную композицию... Я бы вернулся с “горы

сокровищ” с пустыми руками, если бы меня не просветил профессор Суверби»<sup>14</sup>. Помимо оригинальной синкретичности художественного стиля, на У Гуаньчжуна оказала большое влияние художественная теория Ж. Суверби о «красоте и привлекательности» как основы понимания художественной ценности произведения искусства.

К большому сожалению, картины периода творческой биографии художника, ставшего объектом внимания в данной статье, оказались в небытии. У Гуаньчжун, который всегда был чрезвычайно строг к себе, порвал их еще в студенческие годы, называя «недостойными для передачи миру» [4, с. 21–22]. В 1991 году он повторно уничтожил значительную часть своих картин разных лет, что стало сенсацией в мире живописи. Самая ранняя сохранившаяся работа художника, «Парижский пейзаж», датируется 1947 годом<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> 李怀宇,吴冠中: 东西艺术高处相逢: 三十位中国知识人的笑声泪影. 艺术中国 [Ли Хуайюй. У Гуаньчжун: встреча восточного и западного искусства. Интервью с тридцатью современными китайскими интеллектуалами // Искусство Китая [сайт]. 07.09.2010. URL: [http://art.china.cn/tslz/2010-09/07/content\\_3703524\\_2.htm](http://art.china.cn/tslz/2010-09/07/content_3703524_2.htm)].

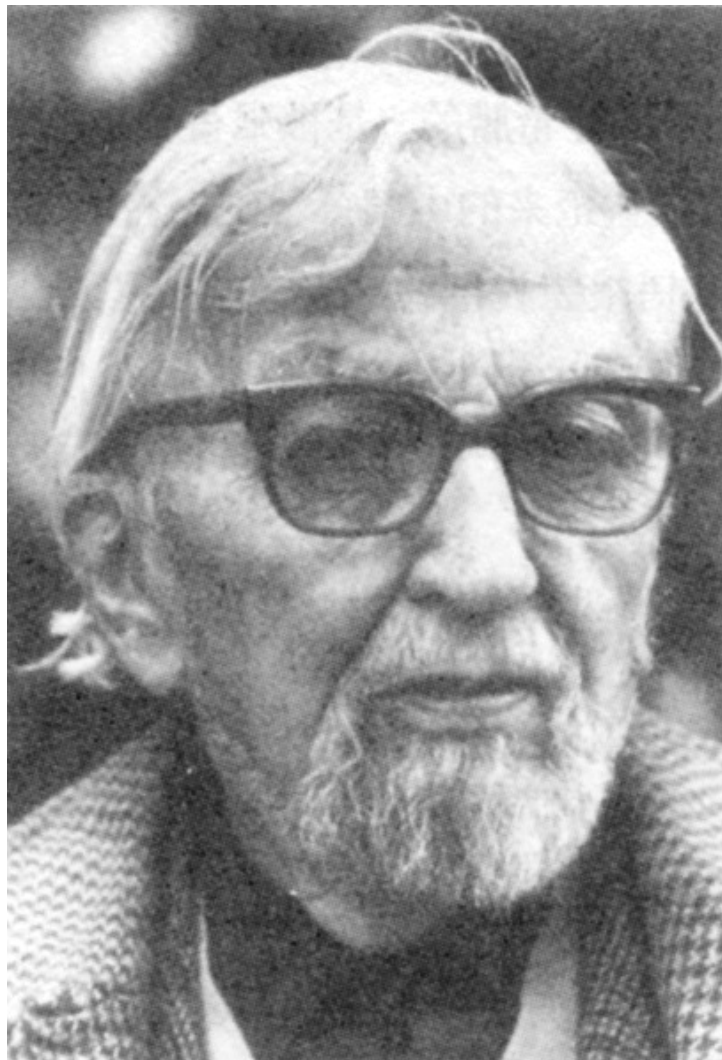
<sup>14</sup> 吴冠中: 徐悲鸿是个“美盲”. 南方都市报 [У Гуаньчжун. Сюй Бэнхун «слепок к красоте» // Southern Metropolis Daily. URL: [https://www.sohu.com/a/315066240\\_156344](https://www.sohu.com/a/315066240_156344)].

<sup>15</sup> Картина была продана в Пекине на аукционе 2018 года за 862 500 юаней.

## 9. Жан Суверби.

1947.

Источник: art.china.cn



В рамках «европейского» периода обучения выявляется проблема детерминации дальнейшего жизненного и творческого пути мастера. По окончании трехлетней стажировки У Гуаньчжун встал перед выбором — остаться в Париже, пытаясь добиться известности в Европе, как многие иностранные художники, или вернуться в Китай. После напряженных раздумий он принял решение ехать на родину. В одном из сохранившихся писем художника 1949 года есть такие строки: «Остаться здесь дольше — пустая трата времени. <...> Мое сердце закрыто. <...> Я осознаю, что мне чуждо окружающее общество. <...> Я понял, что мне хочется вернуться. <...> Подлинное изучение искусства не в Европе, не в европейских мастерских, оно на родине, ... в глубине собственного сердца...» [Цит. по: 15]. Главным человеком, кто «сподвигнул его вернуться», сам У Гуаньчжун называл Ван Гога. Имеется в виду наставление художника в письме к младшему брату, которое стало «духов-

ным стимулом» для китайского мастера. «Ты можешь говорить о том, что в Париже тоже можно раскрыться и обрести плоды. Но ты — “пшеница”, и твое место там, где она растет. Только посадив росток в родную почву, можно ожидать плода» [там же]. Так, осознание миссии в искусстве — внести свою лепту в развитие китайской живописи — определило непростое решение У Гуаньчжуна вернуться на родину в 1950 году.

**Выводы**

Подведем некоторые итоги. Как показало исследование, период обучения У Гуаньчжуна в Академии искусств Ханчжоу и Парижа является определяющим для жизненной стратегии китайского мастера. Данный этап можно обозначить как «*пассионарную фазу*» (термин Г.Г. Сильницкого) биографии художника, для которого обретение профессии превратилось в осознание дела всей своей жизни. Академия Ханчжоу стала для У Гуаньчжуна настоящей *alma mater*, «колыбелью» его художественной стратегии, заложив прочный фундамент для дальнейшего творческого развития и формирования уникального живописного стиля и идей, ярко реализованных им в творчестве начиная со второй половины 1970-х годов.

Эстетико-философские взгляды Пань Тяньшоу и Линь Фэнмяня оказали огромное влияние на мировоззрение У Гуаньчжуна, выступили основой его стилиевой платформы. Стажировка в Европе стала «настроечной» профессиональной базой китайского мастера, в рамках которой произошло накопление визуального, теоретического и практического опыта познания западного искусства. В частности, художественную теорию Ж. Суверби, почерпнутую в мастерской французского профессора, У Гуаньчжун впоследствии продолжит в собственных эстетико-теоретических воззрениях на живопись, синтезировавших ключевые тенденции эпохи<sup>16</sup>.

Художественная концепция У Гуаньчжуна, унаследовавшая дух китайской живописи и модернистскую лексику Запада, являет собой уникальный синкретизм фигуративного и абстрактного — «моста между Востоком и Западом»<sup>17</sup> (выражение У Гуаньчжуна), представляющий собой объединение образов и техники традиционной китайской живописи кистью и тушью, ее монохромного принципа с техникой масляной живописи и изобразительным «синтаксисом» абстракционизма (рис. 10). «Не китаец и не европеец», а «удав-Китай, проглотивший слона — западное искусство» — так

<sup>16</sup> Имеется в виду его статья «Формальная красота в живописи» (绘画的形式美), опубликованная в журнале «Изобразительное искусство» (美术) в 1979 году.

<sup>17</sup> Sullivan M. Wu Guanzhong obituary // The Guardian. July 7, 2010. Available from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/wu-guanzhong-obituary> (accessed November 2, 2023).



У Гуаньчжун сформулировал свое место в живописи на стыке двух цивилизаций [22, с. 90].

В заключение еще раз подчеркнем, что история китайской живописи XX века — это «длинный свиток, полный ветров и бурь» [3, с. 159], переплетенный со спорами между Востоком и Западом, наследием прошлого и современностью, традицией и новаторством, глобальным и локальным, для широкой аудитории и для круга интеллектуалов.

И можно с уверенностью сказать, что У Гуаньчжун смог ответить на эти вопросы в своем художественном наследии, запечатлевшем полифоническое звучание времени. Наряду со своими выдающимися единомышленниками он выступил истинным флагманом эпохи. Его работы и жизнь, по меткому выражению Квок Киан Чоу, — «это окно в мультикультурализм XX века, как Востока, так и Запада»<sup>18</sup>.

10. У Гуаньчжун.

**Великая стена.**

1986.

Бумага, тушь.

179 x 95.

Музей изобразительных искусств Китая.

Источник: [triptonkosti.ru](http://triptonkosti.ru)

#### Список источников

1. Лю Тяньцюань. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // ARTE. 2022. № 4. С. 103–110.
2. Kao Mayching. The Art of Wu Guanzhong // Farrer A. Wu Guanzhong: a twenty-century Chinese painter. London: British Museum Press, 1992. P. 24–37.
3. Liu Wenwen. Modernity through syncretism and eclecticism: Wu Guanzhong's artistic practice in the cultural and political environment of the PRC (1949–1989). PhD Art sci. thesis. Wellington, 2019. 189 p.

<sup>18</sup> Fahmy M. China art master Wu Guanzhong returns art to the people // Reuters. April 24, 2009. Available from: <https://jp.reuters.com/article/us-guanzhong/china-art-master-wu-guanzhong-returns-art-to-the-people-idUKTRE53N1G820090424> (accessed November 2, 2023).

## ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

4. 谭红梅. 吴冠中油画艺术研究. 南京艺术学院, 博士论文, 2015 [Тань Хунмэй. Исследование искусства масляной живописи У Гуаньчжуна : дис. PhD. Нанкин: Нанкинский институт искусств, 2015].
5. 水天中. 吴冠中和他的艺术. 美术. 2010年9期, 45–59页 [Шуй Тяньджун. У Гуаньчжун и его искусство // Искусство. 2010. № 9. С. 45–59].
6. 水天中. 吴冠中和他的艺术. 文艺研究, 2007年第3期, 132–136页 [Шуй Тяньджун. У Гуаньчжун и его творчество // Литература и искусствоведение. 2007. № 3. С. 132–136].
7. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века : дис. канд. искусствоведения. М., 2019. 149 с.
8. Цзян Дэсай. Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX – начала XXI века : дис. канд. искусствоведения. СПб., 2017. 135 с.
9. Дин Тинтин. Реальный и поэтический мир У. Гуаньчжуна 1919–2010 — цзяннаньский безлюдный уголок // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2021. № 1. С. 135–148.
10. Забулионите А.-К.И., Сяолинь У. Жанр пейзажа в европейской и китайской живописи: образ природы в предметном художественном образовании // Человек. Культура. Образование. 2018. № 3 (29). С. 6–18.
11. Ван Вэй. Полемика о судьбе живописи гохуа в Китае в конце XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 1. С. 153–157.
12. Хань Бин. Авторский стиль в современной живописи Китая: культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. культурологии. Чита, 2013. 25 с.
13. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм в живописи У Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. 2021. Т. 14. № 2. С. 23–32. <https://doi.org/10.30884/ipsi/2021.02.02>.
14. Руцинская И.И. Институциональная биография советского художника: опыт сопоставительного изучения // Человек и культура. 2022. № 1. С. 15–31. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.1.37425>.
15. 吴冠中. 我负丹青: 吴冠中自传. 北京: 人民文学出版社, 2010 年 [У Гуаньчжун. Я должен рисовать: автобиография У Гуаньчжуна. Пекин: Издательство «Народная литература», 2010. 377 с.].
16. Лю Тяньцюань. Страницы творческой биографии Фу Лэя // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2023. № 2 (15). С. 108–117.
17. Лю Тяньцюань. «Я всегда иду своим путем...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 101–111.
18. 潘天寿. 中国绘画史. 北京: 团结出版社, 2011年 [Пань Тяньшоу. История китайской живописи. Пекин: United Press, 2011].
19. Wu Guanzhong. “Where is My Destiny?” // Wu Guanzhong, Wu Kuan Chung. Vision and Revision: Wu Guanzhong. Hong Kong: Urban Council of Hong Kong, 1995. P. 19–22.
20. Wu Guanzhong. Ten years of ink painting // Meishu (Arts). 1985. № 5. P. 4–6.
21. Li Chu-ting. Wu Guanzhong’s biography and the theoretical foundations of his art // Wu Guanzhong: a contemporary Chinese artist / ed. Lucy Lim. San Francisco: The Chinese Culture Foundation of San Francisco, 1989. P. 24–37.
22. 吴冠中. 风筝不断线—创作笔记. 文艺研究, 1983年第3期第 89–90 页 [У Гуаньчжун. Нить воздушного змея не порвется // Изобразительное искусство. 1983. № 3. С. 89–90].

## References

1. Lyu, Tyantsyuan (2022) ‘I hope i can take on the mission of creating new Chinese art: personality and creativity of the painter Ni Ide’, *ARTE*, (4), pp. 103–110. (In Russ.)
2. Kao, Mayching (1992) ‘The Art of Wu Guanzhong’, in Farrer, A. *Wu Guanzhong: a twenty-century Chinese painter*. London: British Museum Press, pp. 24–37.
3. Liu, Wenwen (2019) *Modernity through syncretism and eclecticism: Wu Guanzhong’s artistic practice in the cultural and political environment of the PRC (1949–1989)*. PhD Art sci. thesis. Wellington.
4. Tán Hóngmèi. Wúguānzhōng yóuhuà yìshù yánjiū. Nánjīng yìshù xuéyuàn, bóshì lùnwén, 2015 [Tan, Hongmei (2015) *Research on Wu Guanzhong’s oil painting art*. PhD Art sci. thesis. Nanjing: Nanjing University of the Arts]. (In Chin.)
5. Shuǐ tiān zhōng. Wúguānzhōng hé tā de yìshù. Měishù. 2010 Nián 9 qī, 45–59 yè [Shui, Tianzhong (2010) ‘Wu Guanzhong and his art’, *Fine Arts*, (9), pp. 45–59]. (In Chin.)
6. Shuǐ Tiān Zhōng. Wúguānzhōng hé tā de yìshù. Wényì yánjiū, 2007 nián dì 3 qī, 132–136 yè [Shui, Tianzhong (2007) ‘Wu Guanzhong and his art’, *Literary and Art Research*, (3), pp. 132–136]. (In Chin.)

7. Mu, Ke (2018) *Problems of the formation and development of easel painting in Chinese art of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
8. Jiang, Desai (2017) *Development of the landscape genre in Chinese oil painting of the 20th – early 21st centuries*. Cand. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
9. Ding, Tingting (2021) 'The real and poetic world of Wu Guanzhong (1919–2010) — Jiangnan unpopulated corner', *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, (1), pp. 135–148. (In Russ.)
10. Zabulionite, A.-K. and Wu, Xiaolin (2018) 'The genre of landscape in European and Chinese painting: the image of nature in the subject art education', *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye = Human. Culture. Education*, (3), pp. 6–18. (In Russ.)
11. Wang, Wei (2012) 'Controversy about the fate of Guohua painting in China at the end of the twentieth century', *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana)*, (1), pp. 153–157. (In Russ.)
12. Han, Bing (2013) *Author's style in modern Chinese painting: cultural analysis*. Cand. sci. (Cultural Studies) thesis. Abstr. Chita. (In Russ.)
13. Neglinskaya, M.A. (2021) 'Abstract Expressionism in the Drawings of Wu Guanzhong in the 1990s', *Istoricheskaya psihologiya i sociologia istorii = Historical Psychology & Sociology*, 14(2), pp. 23–32. doi:10.30884/ipsi/2021.02.02 (In Russ.)
14. Rutsinskaya, I.I. (2022) 'Institutional biography of the Soviet painter: experience of comparative study', *Chelovek i kul'tura = Man and Culture*, (1), pp. 15–31. doi:10.25136/2409-8744.2022.1.37425. (In Russ.)
15. Wú Guānzhōng. Wǒ fù dānqīng: Wúguānzhōng zìzhuàn. Běijīng: Rénmín wénxué chūbǎn shè, 2010 nián [Wu, Guanzhong (2010) *I owe painting: Wu guanzhong's autobiography*. Beijing: People's Literature Publishing House]. (In Chin.)
16. Liu, Tianquan (2023) 'Fu Lei's creative biography pages', *Izobrazitelnoe iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, 2(15), pp. 108–117. (In Russ.)
17. Lyu, Tyantsyuan (2022) 'I always go my own way...: the twists of the creative fate of the painter Pan Suncine (1906–1985)', *ARTE*, (2), pp. 101–111. (In Russ.)
18. Pān Tiānshòu. Zhōngguó huìhuà shǐ. Běijīng: Tuánjié chūbǎn shè, 2011 nián [Pan, Tianshou (2011) *History of Chinese Painting*. Beijing: United Press]. (In Chin.)
19. Wu, Guanzhong (1995) 'Where is My Destiny?', in Wu, Guanzhong and Wu, Kuan Chung. *Vision and Revision: Wu Guanzhong*. Hong Kong: Urban Council of Hong Kong, 1995, pp. 19–22.
20. Wu, Guanzhong (1985) 'Ten years of ink painting', *Meishu (Arts)*, (5), pp. 4–6.
21. Li, Chu-tsing (1989) 'Wu Guanzhong's biography and the theoretical foundations of his art', in Lim, L. (ed.) *Wu Guanzhong: a contemporary Chinese artist*. San Francisco: The Chinese Culture Foundation of San Francisco, pp. 24–37.
22. Wú Guānzhōng. Fēngzhēng bùduàn xiàn—chuàngzuò bǐjì. Wényì yánjiū, 1983 nián dì 3 qī dì 89–90 yè [Wu, Guanzhong (1983) 'Unbroken string of the kite', *Literary and Art Research*, (3), pp. 89–90]. (In Chin.)

**Информация об авторе**

*Лю Тяньцюань, аспирант, Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика, andrelyu@icloud.com.*

**Information about the author**

*Liu Tianquan, post-graduate student, Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China, andrelyu@icloud.com.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 21.11.2023; одобрена после рецензирования 06.12.2023; принята к публикации 08.12.2023.*

*The article was received by the editorial board on 21 November 2023; approved after reviewing on 06 December 2023; accepted for publication on 08 December 2023.*



Научная статья  
УДК 75.021.322:75.056(470.23-25)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.017

## Акварель в петербургской академической школе детской книжной графики 1980–1990-х годов: из фондов Института имени И.Е. Репина



Шэн Кэжэнь

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация  
*shen.j@yandex.ru*, <https://orcid.org/0000-0002-5482-2742>

**Аннотация.** В петербургской академической школе акварель принято считать живописным материалом, хотя традиционно ее относят и к графической технике. Акварелью работают преимущественно студенты графического факультета, однако ими она воспринимается в рамках именно живописи. В работе с этими красками применяют воду для растирания и накладывания красок, а восприятие акварели как графического материала сформировано на основе сухой техники письма. Акварель можно воспринимать амбивалентно, поскольку в ней по-прежнему сохраняются свойства и графики, и живописи. Цель данной статьи — рассмотреть акварель в книжной иллюстрации академических художников 1980–1990-х годов, использовавших все ее технические возможности и особенности. Автор исследования опирается на материалы фонда графического факультета Института имени И.Е. Репина, а также интервью с художниками. В научный оборот впервые вводится ряд художественных произведений, выполненных в качестве дипломных работ в мастерской книжной графики Института имени И.Е. Репина. Показана преемственность академических традиций в технике акварели в мастерских Г.Д. Епифанова, Н.Е. Чарушина, А.А. Пахомова, а также индивидуальные стилистические поиски учеников.

**Ключевые слова:** Институт имени И.Е. Репина, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, петербургская академическая школа, акварельная техника, акварель в книжной иллюстрации, художники-графики

**Для цитирования:** Шэн Кэжэнь. Акварель в петербургской академической школе детской книжной графики 1980–1990-х годов: из фондов Института имени И.Е. Репина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 262–279. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1060>.

Original article

## Watercolour in the Saint Petersburg academic school for children's book graphics of 1980–1990s: from the funds of the Ilya Repin Institute

Sheng Keren

*Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation*  
shen.j@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5482-2742>

**Abstract.** In the Saint Petersburg academic school, watercolour is usually considered to be a painting material, despite the existing opinion that it is also a graphic technique. Watercolour is mainly used by students of the graphic arts faculty, but they perceive it within the framework of painting. In process working with these paints, water is used for rubbing and overlaying the colours. But the perception of watercolour as a graphic material is formed on the basis of the dry writing techniques. In fact, watercolour can be perceived ambivalently, as it still retains the properties of both graphics and painting. The purpose of this article is to examine watercolour in book illustration by academic artists of the 1980s–1990s, who used all its technical possibilities and features. The author of the study relies on the materials of the fund of the Graphic Faculty of the Saint Petersburg Academy of Arts, as well as interviews with the artists. For the first time a number of artworks, executed as diploma works in the Book Graphics Workshop of the Repin Institute, are introduced into the scientific use. This article demonstrates the continuity of academic traditions in watercolour technique in the workshops of G.D. Epifanov, N.E. Charushin, and A.A. Pakhomov, as well as individual stylistic searches.

**Keywords:** Ilya Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg academic school, watercolour technique, watercolour in book illustration, graphic artists

**For citation:** Sheng, Keren (2023) 'Watercolour in the Saint Petersburg academic school for children's book graphics of 1980–1990s: from the funds of the Ilya Repin Institute', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 262–279. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.017. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1060>. (In Russ.)

### Введение

Акварельная техника широко применима в книжной графике. Ее распространенность обоснована тем, что данный материал имеет от природы гибкие и адаптивные свойства, она способна приобретать внешние черты других изобразительных техник, а также может существовать в гармоничном сочетании с разными материалами. Собственно, поэтому акварель — достаточно распространенная техника в иллюстрировании и в формировании книжного пространства.

Искусство книжной иллюстрации достаточно подробно исследуется в научной литературе (например, [1; 2; 3; 4; 5; 6]). Специфике детской

книжной иллюстрации с точки зрения ее назначения, познавательной направленности и образной выразительности, возрастной дифференциации, связи с литературным источником, применения цвета и техник, современных тенденций развития посвящены актуальные труды на стыке искусствоведения, культурологии и педагогики [7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16 и др.]. В предпринятом нами исследовании детской книжной иллюстрации 1980-х годов мы уже сфокусировались на произведениях в технике акварели таких мастеров, как Г.А.В. Траугот, Е.Т. Мигунов, Н.Г. Гольц, Э.В. Булатов, О.А. Васильев, В.Д. Пивоваров, С.А. Алимов, А.А. Кошкин [17]. В частности, отметили: «Книга

1980-х в плане изобразительного содержания стала сложнее, новое переосмысление романтики и метафоричность изображения позволили мастерам более сложно раскрывать иллюстрируемые изображения. <...> Поэтому не случаен выбор акварельного материала, который своим качеством и гибкостью, скоростью исполнения позволяет воплотить любую идею художника. <...> Мы видим широкое разнообразие техники акварели, отмечаем, что художники с легкостью сочетают яркие живописные цветовые пятна с тонко проработанными деталями и переходят от классической живописной техники к многослойной сложности смешанных техник [17, с. 294].

Многие художники обращаются к акварели в создании своих работ и обеспечивают преемственность, обучая своих учеников. Сохранение традиций акварельной иллюстрации, вместе с ее восприятием и переосмыслением, можно наблюдать в произведениях выпускников Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

История графического факультета академии подробно изучена такими исследователями, как Е.В. Гришина, С.М. Грачёва, О.Ю. Кошкина, Н.М. Кононов и т.д. Графике здесь всегда уделялось исключительное внимание, что было заложено еще со времен основания учреждения в 1757 году, когда оно носило название Академия трех знатнейших искусств. А.А. Сидоров в 1920-е годы отмечал, что понятие графики ясно не до конца и не для всех, причем это самое современное из всех изобразительных искусств [18, с. 156]. Многие отечественные художники снискали славу именно в графическом творчестве, создавая печатную гравюру, книжную графику, станковую графику в различных техниках офорта, резцовой гравюре, ксилографии или линогравюре, акварели или пастели [19, с. 296–297].

В настоящей статье представлены результаты искусствоведческого анализа акварельной детской книжной иллюстрации в выпускных работах графического факультета Института имени И.Е. Репина 1980–1990-х годов. На примере работ, выполненных в разных мастерских, прослеживаются особенности обращения к акварели в академической школе в целом и специфические черты в исполнении и реализации индивидуальных авторских идей в частности. Выпускники академии сохраняют преемственность традиций, тем самым доказывая актуальность и потенциал использования акварели в книжной графике.

### **Специфика акварели и ее значение для иллюстрирования детской книги**

Прежде всего стоит обозначить технические возможности акварели: живописность и графичность.

Двойственный характер акварельной техники обуславливается ее природными свойствами. Пигмент этих прозрачных красок связан природным клейким материалом гуммиарабиком. Поскольку он легко растворяется в воде, то наложение равномерного слоя на основу не представляется возможным. Казалось бы, природная прозрачность и текучесть материала могли стать недостатками акварели, тем не менее именно они дают ей преимущества. Одно из них — просвечивающий фон работы. При сохранении пространства чистой бумаги, намеренно непокрытого красочным слоем, создается основной стилистический эффект — текучесть, мягкость перехода одного тона в другой. Использование базового белого цвета бумаги, который просвечивает через красочные слои или остается неокрашенным, отличает акварель. В работе с ней принято выделять техники «по-мокрому» и «по-сухому». В первом случае возможно использование приема *alla prima*, когда краска неповторимым образом сама растекается по влажной бумаге, позволяя изображению «дышать» в воздушном, легком, прозрачном пространстве. Во втором случае используются графические свойства акварели. Важно отметить, что допускается и совмещение этих техник. Поскольку первоначальный красочный слой довольно прозрачен, то для более яркого или явного акцента допускается использование других графических или живописных техник, темперы, гуаши, пастели, туши, акрила, сангины, итальянского карандаша, соуса и других материалов. Это позволяет передавать акварелью наитончайшие оттенки и нюансы живой природы и делает ее одной из самых маневренных изобразительных техник [20, с. 197]. В целях создания более яркого эффекта и точности в исполнении работ акварелью чаще всего используются кисти из натурального ворса, также допускаются дополнительные инструменты, такие как мастихины, ластик, губки, абсорбенты и так далее.

Акварельная техника за счет своей подвижности и «скоротечности» выступает как наиболее подходящая в работе с книжными иллюстрациями — она позволяет художнику сохранить ощущение мгновенного переноса своих чувств и эмоций на лист бумаги, своего рода импрессии, возникшей в результате контакта с литературным источником. Это сокращает дистанцию между автором текста, художником и зрителем и позволяет иллюстратору оставаться соавтором литературного произведения, выражать свой взгляд, переживаемую эмоцию через иллюстрированное высказывание и при этом не сбивать читателя с основной канвы и идеи проиллюстрированного текста.

Еще одно значимое преимущество акварели — высокая степень адаптивности, способность иллюстраций гармонично сосуществовать в одном произведении, сочетаться друг

с другом. В зависимости от произведений и образов в книге художнику, возможно, придется воссоздавать необходимые стили, сочетать иллюстрации между собой. Более того акварель хорошо переносит оцифровку, что важно в современном книгоиздании.

Основываясь на описанных особенностях акварельной техники, можно говорить о ней как о наиболее подходящей для иллюстрирования детской книги. Широкий диапазон возможностей в создании различных фактур, а также большое разнообразие в цвете прекрасно подходят для этого. Акварель как техника иллюстрирования детской книги отличается не только своими внешними качествами, но и внутренней структурой и способностью быть одной из основ ритмической организации композиции.

#### **Детская книжная иллюстрация в технике акварели 1980–1990-х годов из фондов Института имени И.Е. Репина**

Большое количество видных достижений академической школы тесно связано с факультетом графики Академии имени И.Е. Репина. Он был открыт в апреле 1948 года, однако имеет глубокие корни и берет начало в XVIII веке. Многие известные художники были связаны с графическим факультетом. Здесь преподавали П.А. Шилинговский, И.Я. Билибин, К.И. Рудаков, В.М. Конашевич, С.М. Мочалов, В.Д. Двораковский, Н.А. Успенский, Л.Ф. Овсянников, А.Ф. Пахомов, В.А. Ветрогонский, Г.Д. Епифанов, П.Г. Татарников и многие другие [19, с. 296].

Рассмотрим сохранившиеся в фондах факультета графики примеры дипломных работ, созданных в технике акварели в жанре детской книжной иллюстрации в период 1980–1990-х годов.

Выпускница 1982 года Елена Всеволодовна Косенкова<sup>1</sup> обучалась в мастерской профессора Г.Д. Епифанова<sup>2</sup> и является одним из последних его учеников в академии. Ее дипломной работой была серия иллюстраций к произведению С. Прокофьевой «Лоскутик и облако». Серия иллюстраций выполнена в акварельной технике и тяготеет не только к визуальному пояснению и сопровождению литературного текста, но и к созданию целостной книжной структуры как единого организма — в своей работе художница создает визуализацию текста и вместе с этим формирует единое пространство, объединяя текст и изображение.

Каждая работа выполнена акварелью в «мокрой» технике письма и воспринимается как уникальное произведение, объединенное с другими единством сюжета.

В работе Е.В. Косенковой чувствуется влияние Г.Д. Епифанова. Он был виртуозным рисовальщиком и строгим преподавателем, требовавшим внимательного отношения и добросовестной работы. Для его произведений характерны четкость композиции, легкость акварельного письма в сочетании с прямолинейными карандашными рисунками. Эта черта наблюдается также и в работе Е.С. Косенковой. Более того, можно заметить, что художнице было важно сохранить и передать живую природную динамику акварели. Отметив карандашом довольно простую композицию на листе бумаги, она одним движением выполняет полупрозрачный акварельный рисунок. Композиции рисунков визуально кажутся невесомыми для глаза, оттого что художница выделяет объекты пропорциями, но цвета для фона практически монохромны (рис. 1). Насыщенными цветами поставлены акценты, которыми выделены действующие лица и наиболее важные детали. Она также использует этот прием в обратную сторону: выделяет окружение насыщенными цветами, а акцент делает прозрачным, тем самым подчеркивая важность объекта. Тончайшей кистью она выписывает героев, придавая им уникальные черты и вырисовывая характер. Акварельная техника позволяет добиться живости и текучести поверхности бумаги, легкости и контрастности цветовых штрихов, точности деталей (рис. 2). Оформляя пространство листа, художница подражает приемам средневековой миниатюры, где акценты ставили преимущественно насыщенностью тона. В иллюстрациях к повести «Лоскутик и облако» цвето-тоновая игра акварели, свобода движения мазка и нанесенной краски являют собой живой, гибкий иллюстративный ряд. Е.В. Косенкова отразила в своем дипломе влияние мастера-наставника Г.Д. Епифанова в простоте и четкости композиционного построения с ясными пропорциональными решениями, а также тонким рисованием акварелью. При этом в работе ясна позиция художницы — сохранение и передача живости и двойственной природы акварельной техники.

Одна из ведущих тенденций в период 1980–1990-х — это популярность иллюстрирования произведений зарубежной художественной

<sup>1</sup> Е.В. Косенкова (1957). Окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ИЖСА, 1976–1982). Дипломная работа — оформление и иллюстрации к сказкам С.Л. Прокофьевой «Лоскутик и облако» (мастерская профессора Г.Д. Епифанова).

<sup>2</sup> Профессор Г.Д. Епифанов (1900–1985) родился в Ростове. С 1925 по 1930 год учился на графическом факультете Ленинградского Высшего художественно-технического института у В.Д. Замирайло, Д.И. Митрохина и В.М. Конашевича. С 1983 по 1985 год — руководитель мастерской в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

<sup>3</sup> Шэн К. Акварель в российской детской книжной иллюстрации в 1980–2020-е годы: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2022. С. 126–127.



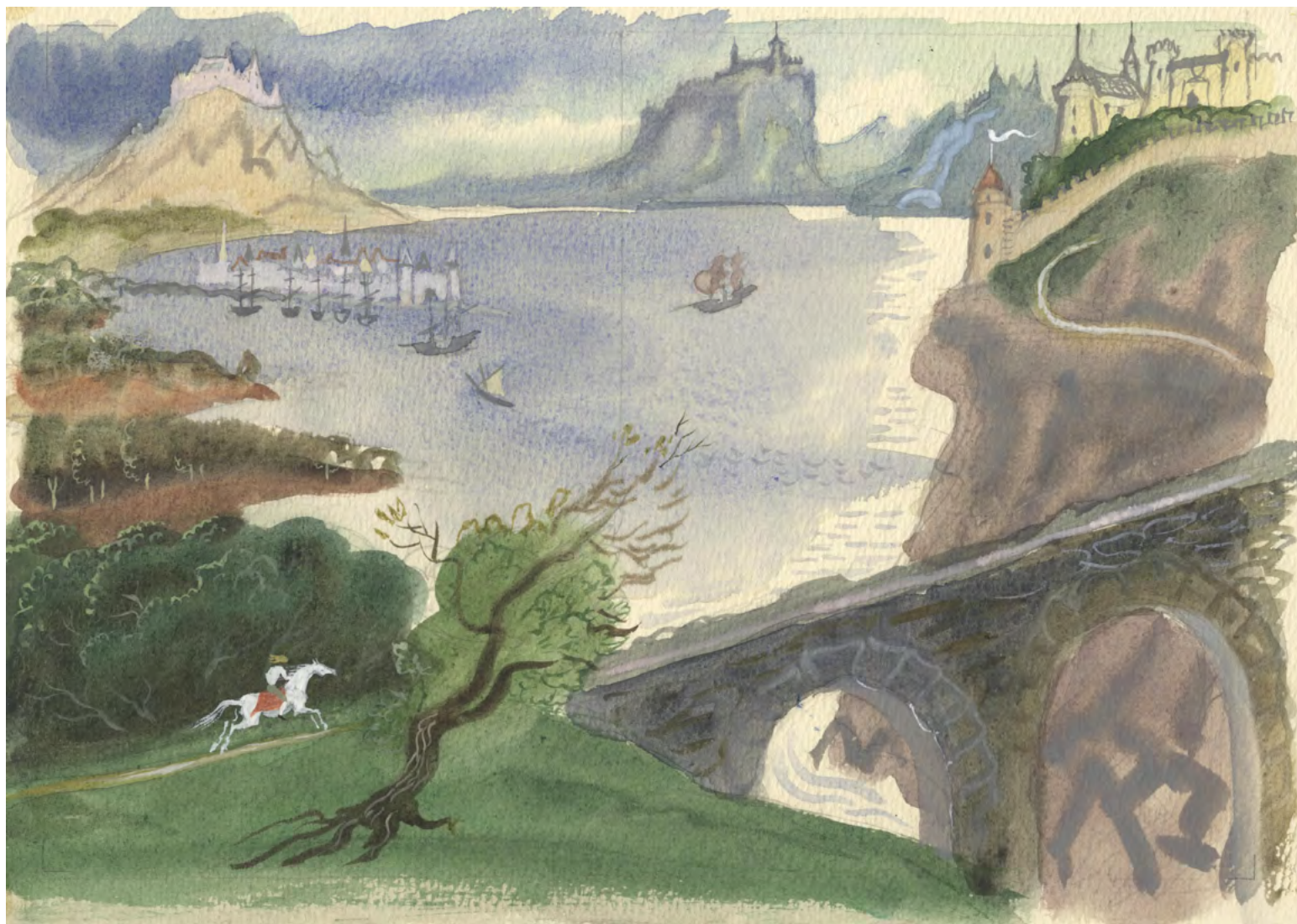
1. **Е.В. Косенкова.**  
**Иллюстрация**  
**к повести**  
**С.Л. Прокофьевой**  
**«Лоскутик и облако».**  
1982.

Бумага, акварель.  
21 x 16.  
Фонд графического  
факультета  
Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **Е.В. Косенкова.**  
**Иллюстрация**  
**к повести**  
**С.Л. Прокофьевой**  
**«Лоскутик и облако».**  
1982.  
Бумага, акварель.  
21 x 16.  
Фонд графического  
факультета  
Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)





3. **О.С. Бадаева.**  
**Иллюстрация**  
**к повести**  
**А. Погорельского**  
**«Черная курица,**  
**или Подземные**  
**жители».**

1985.

Бумага, акварель, гуашь.

24 x 34.

Фонд графического  
факультета

Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)

литературы<sup>3</sup>. Она отражается в творчестве представителей академического графического искусства. С одной стороны, упор делается на особенное отношение к сюжету, атмосфере, идее текста. Тем не менее художник-иллюстратор не только внимательно создает натуру героев, тщательно воспроизводит текст в изображении, он выступает соавтором и ищет способ ясного выражения идеи автора и четкого обозначения своего видения. Художники не столько опираются на текст, сколько наблюдают за окружающим миром.

Ольга Сергеевна Бадаева<sup>4</sup> училась в мастерской Н.Е. Чарушина<sup>5</sup>, выпускной работой в 1985 году стала серия иллюстраций к повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». Работу художница выполняет более разнообразной техникой акварели — письмом «мокрым по сухому», то есть рисунок наносится мокрой кистью по сухой бумаге, что позволяет создавать более текучий эффект рисунка, при

этом придавая ему необходимую графичность, более подходящую для изображения деталей в городском пейзаже.

Влияние Н.Е. Чарушина на ее творчество отражается в работе с цветовыми пятнами. Обратим внимание, что Н.Е. Чарушин чаще кладет большие размашистые пятна и прорабатывает детали действующих лиц или на чистой бумаге прорисовывает персонаж, а затем наносит условный фон уже вокруг фигуры. О.С. Бадаева работает схожим образом. Она создает условный пейзаж, где имеет приоритет не достоверность, а ощущение причастности. Размытость в изображении местности с отдельными прорисованными деталями создает узнаваемость и при этом не отвлекает читателя (рис. 3).

Художница равномерностью движения кисти создает рисунок цветовыми пятнами, который можно условно обозначить основой. На этой композиционной основе будет разворачиваться

<sup>4</sup> О.С. Бадаева (р. 1957). Окончила ИЖСА (1976–1985). Дипломная работа — оформление и иллюстрации к сказке А. Погорельского «Черная курица и подземные жители» (мастерская Н.Е. Чарушина).

<sup>5</sup> Н.Е. Чарушин (1934–2000) родился в Ленинграде. В 1960 году окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. В 1983–1985 годы руководил мастерской в ИЖСА.

4. **О.С. Бадаева.**  
**Иллюстрация**  
**к повести**  
**А. Погорельского**  
**«Черная курица,**  
**или Подземные**  
**жители».**

1985.

Бумага, акварель, гуашь.

24 x 17.

Фонд графического  
факультета

Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)





5. А.Ф. Низамутдинов.  
Иллюстрация к повести  
Э.Т.А. Гофмана  
«Крошка Цахес,  
по прозвищу  
Циннобер».

1994.

Бумага, акварель, тушь.

26 x 45.

Фонд графического  
факультета

Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)

действие и развиваться сюжет. Главный герой выделяется тонкой прорисовкой деталей, благодаря которым можно не только построить внешний образ, но и почувствовать переживание, характер и динамику движений. В работе О.С. Бадаевой отсутствуют излишняя точность, преувеличенность визуального повествования. В иллюстрациях больше ощущаются переживание за героев, любовь к персонажам и доля юмора в их изображении (рис. 4).

Руководитель мастерской А.А. Пахомов<sup>6</sup> оказал значительное влияние на своих учеников, что отражено в выпускной работе 1994 года Альберта Францевича Низамутдинова<sup>7</sup> — серии иллюстраций к произведению Т.Э.А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер». Влияние чистоты графической манеры рисования отразилось в акварельном изображении. А.Ф. Низамутдинов, по сути, рисует водной краской «сухой» техникой, максимально снимая воду с кисти, и наносит плотный слой краски, что позволяет создавать яркую, насыщенную цветом иллюстрацию. Выше упоминалась тенденция на иллюстрирование художественной литературы. Стоит отметить, что каждый

из представленных здесь мастеров по-своему воспроизводит и создает особую уникальную атмосферу книжного и литературного пространства. Так, А.Ф. Низамутдинов вырисовывает строгое линейное изображение с достоверностью деталей и тщательно вылепливает каждый элемент. Цветовая палитра его работ довольно разнообразна: где-то он работает с комплементарными цветами, а где-то использует родственные тона, сбивая монохромность сдержанным оттенком цвета, комплементарного по отношению к преобладающей палитре в иллюстрации. Разнообразие цветов и тонкость ведущего рисунка позволяют ему ограничиваться плоскостным изображением, подражая декоративному инкрустационному орнаменту (рис. 5).

Художник штрихом обозначает тень, тем самым добавляет объем основным персонажам в композиции листа. Другими словами, изящество рисунка, плотность акварельного слоя вместе с насыщенностью цвета создают иллюстрацию, которая вставлена в книгу, а наиболее ценные элементы имеют объем и более тщательную обработку. Такая филигранность в создании пространства

<sup>6</sup> А.А. Пахомов (1947–2015) родился в Ленинграде. В 1971 году окончил графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры. С 1984 года преподавал литографию, с 1987 года руководил мастерской, с 2002 года заведовал кафедрой графики в ИЖСА.

<sup>7</sup> А.Ф. Низамутдинов (1966–2006). Окончил ИЖСА (1987–1994). Дипломная работа — иллюстрации и оформление сказки Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес» (руководитель А.А. Пахомов).

6. **И.В. Щитинская.**  
**Иллюстрация к роману**  
**С. Лагерлёф**  
**«Сага о Йёсте**  
**Берлинге».**  
1997.  
Бумага, акварель,  
пастель, итальянский  
карандаш.  
25 x 20.  
Фонд графического  
факультета  
Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)





7. **И.В. Щитинская.**  
**Иллюстрация к роману**  
**С. Лагерлёф**  
**«Сага о Иёсте**  
**Берлинге».**  
1997.  
Бумага, акварель,  
пастель, итальянский  
карандаш.  
25 x 20.  
Фонд графического  
факультета  
Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина  
(Санкт-Петербургская  
академия художеств)

книги не дает читателю потеряться, иллюстратор четко направляет его в место, время и указывает на действующих лиц. Однако такой подход ограничивает свободу фантазии читателя рамками пространства книги. В то же время Е.В. Косенкова и О.С. Бадаева, напротив, работают с условностью пространства, не загромождая его детальным воспроизведением местности. Это дает читателю широту и свободу воображения, однако ему легко потеряться, сбиться с повествовательной линии и забыть идею художника и содержание текста. Наилучшим образом будет совместить эти два метода конструирования книжного пространства.

Другой выпускник мастерской А.А. Пахомова — Ирина Владимировна Щитинская<sup>8</sup> в дипломной работе 1997 года сделала серию иллюстраций к произведению Сельмы Лагерлёф «Сага о Йёсте Берлинге». В конструировании пространства книги она совмещает рассмотренные выше методы: абстракцию с акцентом на героя и точную детализацию всего изображения (рис. 6). Она добивается эффекта условности с умеренностью детализировки благодаря преимущественному монохромному решению. Прежде всего художница выполняет изображение плотной графичной акварелью и не использует яркие цвета. Напротив, цветовая гамма ее работы ограничивается приглушенными оттенками с широким разнообразием цветов гаммы. Эффект монохромного рисунка достигается за счет поверхностного накладывания на изображение цветного и итальянского карандаша. Интересно наблюдать, как И.В. Щитинская, совмещая акварельную технику и сухой графический материал, добивается эффекта видео, записанного на пленку, и использует это как устрашающий прием, часто встречаемый в старых фильмах жанра «хоррор» (рис. 7).

Иллюстрации настораживают, но не пугают благодаря художественной стилизации. Акварель в данном случае выступает в роли визуального смягчителя. Художница выписывает крупными цветовыми пятнами основные образы и предметы, а детали прорисовывает более плотной линией сухой тонкой кистью поверх легкого цветного акварельного слоя. Понимая природные характеристики материала и возможности техники, И.В. Щитинская сумела создать многослойную композиционно продуманную работу, не нагромождая ее излишеством деталей, которые могли бы утяжелить иллюстрации, сделать их слишком

достоверными, пугающими читателя, а не интригующими его. Такой разносторонний подход в работе с одним материалом схож с тем, как обращался с материалом А.А. Пахомов: он допускал в одной работе сочетание двух материалов, к примеру, карандаш и акварель — два материала, один строгий, линейный, а другой — переменчивый и более гибкий от природы.

Стоит отметить, что каждый из рассматриваемых выпускников стилизует пространство книги в соответствии с личным пониманием, представлением о герое и пространстве сюжета. На основе этого создается уникальный образ, основанный на базовом тексте, — стиль, который позволяет подчеркнуть уникальность и экзотичность как изображений, так и иллюстрируемого текста [2, с. 83].

В 1998 году из мастерской А.А. Пахомова выпускается Антон Яковлевич Ломаев<sup>9</sup> с серией иллюстраций к «Королю Лиру» Уильяма Шекспира в качестве дипломной работы. Интересно, что он выстраивает пространство книги так же, как и И.В. Щитинская, однако его подход отличается использованием яркой насыщенной цветовой палитры. Техника акварели, которую он применяет, не оригинальна, но иллюстратор довел ее до совершенства, смешав темперу и акварель. Иллюстрация в такой технике выглядит весьма оригинально, воздушная и вместе с тем фактурная. Цвета плотные, но не забитые, к тому же это придает дополнительную возможность лепки формы и объемности изображения. Плотные цветовые элементы служат опорной точкой восприятия, от которого отталкивается вся картина и выстраивается целостное изображение, исполненное в более легких цветах или акварельными слоями. Художник преимущественно прорабатывает всё акварелью, а акценты и маленькие элементы прорисовывает карандашом. В целом А.Я. Ломаев формирует объемное изображение героев, которое балансирует благодаря сдержанности цветовой палитры каждого листа. Все они ограничиваются тремя-четырьмя основными цветами комплементарного и родственного расположения по отношению друг к другу на цветовом круге (рис. 8). Свет и тень передаются благодаря градации оттенков ведущих цветов, тем самым вырисовывая не только место действия, но и время. Таким образом, цветовым решением и светотеневым приемом создается визуальная повествовательная динамика<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> И.В. Щитинская (1969). Окончила с отличием Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1991–1997). Дипломная работа — оформление и иллюстрации к роману С. Лагерлёф «Сага о Йёсте Берлинге» (руководитель — профессор А.А. Пахомов).

<sup>9</sup> А.Я. Ломаев (р. 1971) — известный художник-иллюстратор, награжден премией «Золотое яблоко», почетным дипломом Международного Совета по детской книге, лауреат Всероссийского конкурса книжной иллюстрации «Образ книги». Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1992–1998). Дипломная работа — иллюстрации и оформление трагедии У. Шекспира «Король Лир» (руководитель — профессор А.А. Пахомов).

<sup>10</sup> Интервью К. Шэн с художником А.Я. Ломаевым (дата интервью: 20.01.2019). Архив автора.



8. А.Я. Ломаев.

Иллюстрация  
к трагедии

У. Шекспира  
«Король Лир».

1998.

Бумага, акварель,  
темпера.

22 x 16.

Фонд графического  
факультета

Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина

(Санкт-Петербургская  
академия художеств)

9. **И.А. Турдалиев.**  
**Иллюстрация к поэме**  
**А. Осмонова «Толубай**  
**Сынчы».**

1998.

Бумага, акварель.

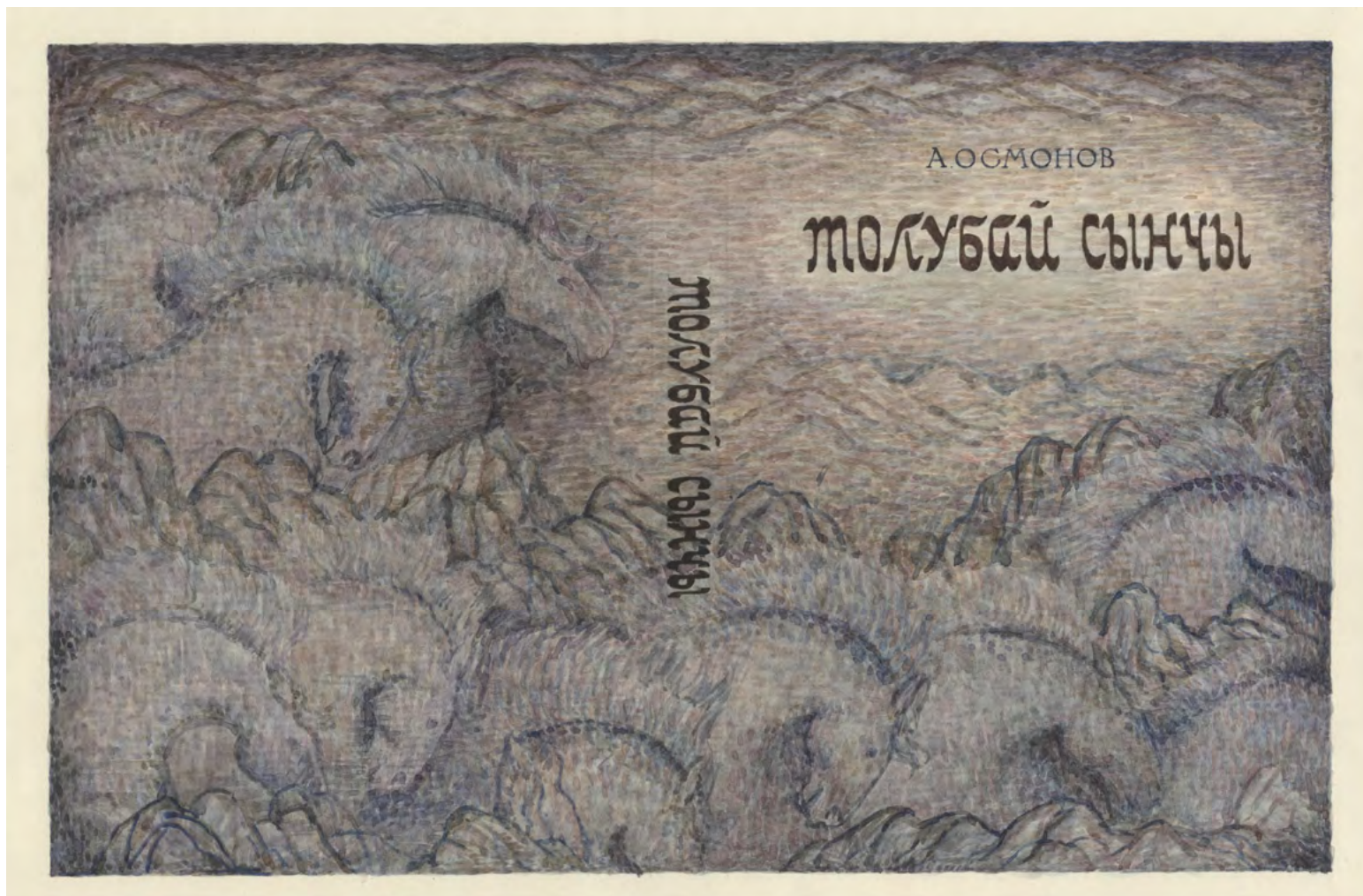
24 x 17.

Фонд графического  
факультета

Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина

(Санкт-Петербургская  
академия художеств)





10. **И.А. Турдалиев.**  
**Иллюстрация к поэме**  
**А. Осмонова «Толубай**  
**Сынчы».**

1998.

Бумага, акварель.

24 x 37.

Фонд графического  
факультета

Санкт-Петербургской  
академии художеств  
имени Ильи Репина

(Санкт-Петербургская  
академия художеств)

На первый взгляд может показаться, что Имансадык Алымкулович Турдалиев<sup>11</sup> работает с акварелью в той же манере, то есть создает плотный рисунок путем сочетания нескольких материалов и техник, таких как карандаш, пастель, акварель. Однако при подробном рассмотрении выявляется чистота материала, а именно использование акварельной техники. И.А. Турдалиев также является выпускником мастерской А.А. Пахомова, одного года (1998) с А.Я. Ломаевым. В дипломной работе, серии иллюстраций к поэме А. Осмонова «Толубай Сынчы» хорошо заметна подражательная сторона акварельной техники, способность создавать иллюзию разнообразия материала и воспроизводить природные явления. Прежде всего художник наносит основной рисунок карандашом, затем тонирует полупрозрачным слоем акварели и поверх него наносит маленькими штрихами новый слой, постепенно уплотняя изображение (рис. 9).

Таким способом сохраняется полупрозрачный характер изображения с целью воссоздать перед читателем не только место действия, но и время. Воздушная среда в природе имеет

полупрозрачный свет, пропитанный голубоватой синевой в сумеречное время, более того в горных и степных местностях воздух более чистый, это значит, что отражение света в воздухе яснее заметно глазу, чем в городской среде. Интересно, что композиция дольно плоскостная, характерная для миниатюр, однако художник нашел интересное решение. Он создает объем изображению за счет условной окантовки фигур людей, то есть вокруг них несколько затемняет штрихи и тем самым выносит их на первый план, а остальные элементы в иллюстрации оставляет полупрозрачными. Это также хорошо наблюдается в изображении пейзажа, где полностью отсутствует человеческая фигура (рис. 10). Всё остается полупрозрачным, несколько условным, так художник сохраняет интригу в своих изображениях — он оставляет место читателю для воображения, намеком и полутонем в сочетании с четкостью основных фигур он заставляет всмотреться и найти что-то большее, чем сюжет, шагнуть за рамки очевидного.

<sup>11</sup> И.А. Турдалиев (р. 1961). Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1992–1998). Дипломная работа — иллюстрации и оформление поэмы А. Осмонова «Толубай Сынчы» (руководитель — профессор А.А. Пахомов).

### Выводы

В Институте имени И.Е. Репина книжная графика занимала важное место, и в разные годы ее преподавали художники-виртуозы, взявшие под свое крыло молодых художников. В работах выпускников прослеживаются преемственность и влияние руководителей, отраженное в образном строе иллюстраций и в выстраивании конструкции книги. Тем не менее они не лишены самостоятельного авторского видения и собственной идеи.

В ходе работы были отмечены три мастерские: мастерская Г.Д. Епифанова, Н.Е. Чарушина, А.А. Пахомова, каждая из которых повлияла на молодых художников. Иллюстрациям Е.В. Косенковой как выпускницы мастерской Г.Д. Епифанова свойственны простота, четкость композиционного построения с ясными пропорциональными решениями, легкость и тонкость акварельного письма. О.С. Бадаева переняла у своего мастера Н.Е. Чарушина особенность воспроизведения достоверности, при этом проводя изображение сквозь призму юмора, а также умение работать крупными цветовыми пятнами в сочетании с аккуратным акварельным рисунком. Выпускники мастерской А.А. Пахомова, к которым относятся А.Ф. Низамутдинов, И.В. Щитинская, А.Я. Ломаев, И.А. Турдалиев, наследовали от мастера манеру сочетания нескольких техник и материалов в одной работе. Подбирать их таким образом, чтобы каждый из них подчеркивал особенности иллюстрации и выводил на передний план важнейшие, на взгляд художника, акценты. Наиболее яркие черты мастерской А.А. Пахомова — это объединение графичности рисунка с тонкими деталями, контрастность палитры, резкая светотень, более острые композиционные решения. Художники этой мастерской создавали более критические иллюстрации с выраженным ракурсом художественного видения.

Большинство из рассмотренных работ выпускников факультета графики Института имени И.Е. Репина 1980–1990-х годов являются сериями иллюстраций к известным произведениям. В них наблюдается собственное художественное переосмысление авторами-иллюстраторами литературного текста. Они предлагают читателю свой вариант видения и восприятия более известной или совсем новой истории. Интересно наблюдать

за общностью и разницей десятилетий и специфики восприятия книги в мастерских. Период 1980–1990-х связан с фольклорными и художественными образами, однако с явной разницей в их трактовке. Если в 1980-е для мастерских Г.Д. Епифанова и Н.Е. Чарушина характерны сказочность, детскость, наивность и романтизация образов, то в 1990-е студентам мастерской А.А. Пахомова больше свойственны жесткость, критичный и острый взгляд на произведение, более смелое высказывание художника и разнообразие источников вдохновения, таких как миниатюры и росписи, использование новых приемов, встречаемых в других видах визуального искусства, что присуще постмодернизму.

В рассмотренных работах отмечается разнообразие стилей, техник, способов изображения. Разносторонняя гибкость акварели позволяет ей адаптироваться под любые требования художника, тем самым воплощая все его идеи в соответствии с ведущей темой в произведении. Хочет ли художник создать детский наивный образ или стремится к более выраженному, личностному высказыванию и отражению своей реакции, что характерно для постмодернизма, — акварель позволяет иллюстратору решать любые задачи. В зависимости от художественного замысла акварель может передавать графично, тонко прорисованный образ, создавать тревожное настроение или, напротив, выстраивать мелодичные яркие динамичные изображения.

В иллюстративных произведениях выпускников мастерских книжной графики Института имени Ильи Репина в указанный период выделяется несколько вариантов работы с акварелью: техника письма «по-мокрому», более графичное изображение техникой «по-сухому», а также совмещение обеих манер, помимо этого допускается сочетание других графических материалов. Всё перечисленное демонстрирует широкий спектр выразительных возможностей акварели в книжной графике.

Не все выпускники, произведения которых представлены в статье, являются на сегодняшний день широко известными художниками, однако их работы демонстрируют преемственность академических традиций в акварельной технике для иллюстрирования детской книги, которые поддерживаются и развиваются и сейчас.

### Список источников

1. Адамов Е.Б. Книга как художественный предмет : в 2 ч. М.: Книга, 1988.
2. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. М.: РИП-холдинг, 2014. 210 с.
3. Григорьева О.А. Книга как синтез искусств: особенности и возможности традиционной и электронной форм книги // Омский научный вестник. 2006. № 8 (44). С. 145–149.
4. Келейников И. Дизайн книги: от слов к делу. М.: РИП-холдинг, 2014. 300 с.
5. Корытов О.В. Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. М.: Галарт, 2014. 219 с.
6. Ляхов В.Н. Искусство книги. М.: Советский художник, 1978. 245 с.
7. Алуева М.А. Детская художественная иллюстрированная книга как синтез издания, искусства и средства эстетического воспитания : автореф. дис. канд. пед. наук. Краснодар, 2010. 157 с.
8. Вековцева Т.А. Особенности современной иллюстрации детской книги // Книжная культура региона: исторический опыт и современная практика : материалы науч. конф. / редкол.: В.Я. Рушанин и др. Челябинск: ЧГИК, 2018. С. 56–59.
9. Ескина Е.В. Советская книжная иллюстрация и неофициальное искусство конца 1950-х – 1980-х гг. // Вестник Московского университета. 2012. № 4. С. 103–115.
10. Макарова К.В. Особенности детской книжной иллюстрации и ее отличия от взрослой // Преподаватель XXI век. 2010. № 1, ч. 1. С. 140–145.
11. Мжельская Е.Л. Культура изданий для детей. М.: МГУП им. Ивана Фёдорова, 2011. 122 с.
12. Подлипалина В.А., Вадеева М.О. Детская книжная иллюстрация в России XX века // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2021). Часть 4 / редкол.: А.В. Силаков и др. М.: Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. С. 199–202.
13. Позднякова О.В. Эволюция детской книги: от традиций к инновациям (XIX–XXI вв.) : дис. канд. культурологии. Саранск, 2018. 191 с.
14. Фаныгина А.Д., Ризен Ю.С. Детская книжная иллюстрация как способ коммуникации // GraphiCon 2019: труды 29-й Междунар. конф. по компьютерной графике и машинному зрению. Т. 1 / редкол.: А.Г. Подвесовский и др. Брянск: Брянский государственный технический университет, 2019. С. 234–236.
15. Шапкина К.А. Анализ современных тенденций в детской книжной иллюстрации // Наука и образование: сохраняя прошлое, создаем будущее : сборник статей XXI Международной научно-практической конференции / отв. ред. Г.Ю. Гуляев. Пенза: Наука и Просвещение, 2019. С. 391–392.
16. Ярмиева Э.А., Ременникова Ю.С. Художественно-эстетические особенности детской книжной иллюстрации // Апробация. 2014. № 5. С. 97–98.
17. Шэн К. Акварель в отечественной детской книжной иллюстрации 1980-х годов // Искусство и диалог культур : сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции / редкол.: С.В. Анчуков и др. СПб.: Астерион, 2021. С. 288–294.
18. Сидоров А.А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1985. 238 с.
19. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
20. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: АСТ-Пресс, 2004. 366 с.

### References

1. Adamov, E.B. (1988) *Book as an art subject*, in 2 parts. Moscow: Kniga Publ., 1988. (In Russ.)
2. Gerchuk, Yu.Ya. (2014) *The artistic structure of the book*. Moscow: RIP-holding. (In Russ.)
3. Grigorieva, O.A. (2006) 'The book as a synthesis of arts: features and possibilities of traditional and electronic forms of the book', *Omskiy nauchnyy vestnik = Omsk Scientific Bulletin*, (8), pp. 145–149. (In Russ.)
4. Keleinikov, I. (2014) *The design of the book. From words to deeds*. Moscow: RIP-holding. (In Russ.)
5. Korytov, O.V. (2014) *Illustrated book. The design and composition*. Moscow: Galart. (In Russ.)
6. Lyakhov, V.N. (1978) *The art of the book*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Alueva, M.A. (2010) *Children's art illustrated book as a synthesis of a publication, art, and means of aesthetic education*. Cand. Pedagogical sci. thesis. Abstr. Krasnodar. (In Russ.)
8. Vekovtseva, T.A. (2018) 'Features of modern illustration of children's books', in Rushanin, V.Ya. (ed.) *Book culture of the region: historical experience and modern practice*. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Institute of Culture, pp. 56–59. (In Russ.)

9. Eskina, E.V. (2012) 'Soviet book illustration and unofficial art of the late 1950s–1980s', *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istoriya = Moscow University Bulletin. Series 8. History*, (4), pp. 103–115. (In Russ.)
10. Makarova, K.V. (2010) 'Features of children's book illustration and its differences from adults', *Prepodavatel' 21 vek = Teacher of the 21st century*, (1), part 1, pp. 140–145. (In Russ.)
11. Mzhelskaya, E.L. (2011) *Culture of publications for children*. Moscow: Moscow State University of Printing Arts of Ivan Fedorov. (In Russ.)
12. Podlipalina, V.A. and Vadeeva, M.O. (2021) 'Children's book illustration in Russia of the 20th century', in Silakov, A.V. (ed.) *Design and art — strategy of project culture of the 21st century (DISK-2021)*, part 4. Moscow: A.N. Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art) (Kosygin Russian State University), pp. 199–202. (In Russ.)
13. Pozdnyakova, O.V. (2018) *The evolution of children's books: from traditions to innovations (19th–21st centuries)*. Cand. sci. (Cultural Studies) thesis. Saransk. (In Russ.)
14. Fanygina, A.D. and Rizen, Y.S. (2019) 'Children's book illustration as a communication process', in Podvesovsky, A.G. (ed.) *GraphiCon 2019: Proceedings of the 29th International Conference on Computer Graphics and Computer Vision*, vol. 1. Bryansk: Bryansk State Technical University, pp. 234–236. (In Russ.)
15. Kristina, Sh.A. (2019) 'Analysis of current in children's book illustration', in Gulyaev, G.Yu. (ed.) *Science and education: preserving the past, creating the future*. Penza: Science and Education Publ., pp. 391–392. (In Russ.)
16. Yarmieva, E.A. and Remennikova, Yu.S. (2014) 'Artistic and aesthetic features of children's book illustration', *Aprobatsiya = Approbation*, (5), pp. 97–98. (In Russ.)
17. Sheng, K. (2021) 'Watercolors in Russian children's book illustrations of the 1980's', in Anchukov, S.V. et al. (eds.) *Art and dialogue of cultures [Conference proceedings]*. Saint Petersburg: Asterion, pp. 288–294. (In Russ.)
18. Sidorov, A.A. (1985) *About the masters of foreign, Russian and Soviet art*. Moscow: Sovetskiy Khudozhnik. (In Russ.)
19. Gracheva, S.M. (2019) *Contemporary Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and development trends*. Moscow: BooksMART. (In Russ.)
20. Whipper, B.R. (2004) *Introduction to the historical study of art*. Moscow: AST-press Publ. (In Russ.)

#### **Информация об авторе**

Шэн Кэжэнь, аспирантка, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, shen.j@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5482-2742>.

#### **Information about the author**

Sheng Keren, Postgraduate Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, shen.j@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5482-2742>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 30.11.2023; одобрена после рецензирования 16.12.2023; принята к публикации 19.12.2023.

The article was received by the editorial board on 30 November 2023; approved after reviewing on 16 December 2023; accepted for publication on 19 December 2023.



Научная статья

УДК 74.01/.09+7.036/037(47+57-25)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.018

## «Простые вещи» и «метафизический натюрморт» в московском искусстве 1960–1970-х годов

Юшкова Ольга Артуровна



*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация*  
*yushkovaoa@yandex.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме обращения художников разных направлений к мотиву «простые вещи», что нашло отражение в натюрморте 1960–1970-х годов. Обычно каждое направление рассматривается отдельно от общего художественного процесса. Автор на примере натюрморта прослеживает, как трансформируется проблематика, заданная временем, в творчестве мастеров официального круга, сурового стиля и различных вариантах андеграунда.

Простые вещи неизбежно должны были привлечь внимание после почти тридцатилетнего преобладания тематической картины в советском искусстве. В период оттепели начинают цениться малые жанры, в которых выражение личностного мироощущения не зажимается большой темой.

В статье анализируется подход к натюрморту с набором простых предметов В.Ф. Стожарова, А.В. Васнецова, О.Я. Рабина, М.А. Рогинского, А.Б. Гросицкого, В.Г. Вейсберга и Д.М. Краснопевцева.

Становится очевидно, что в творчестве представителя официального круга художников, В.Ф. Стожарова, преобладает интерес к выражению национального характера через предметы старорусского быта.

Представитель «суровых» А.В. Васнецов передает в натюрмортах атмосферу человеческого тепла домашнего очага, что особенно ценилось в то время. М.А. Рогинский, яркий художник андеграунда, творчество которого не вписывается полностью ни в одно направление, через простые вещи бедного послевоенного быта выражает свое понимание России, в котором нет критики, глумления или восторга, но есть глубокое понимание основ российской жизни. В.Г. Вейсберг и Д.М. Краснопевцев в жанре натюрморта воплотили основные позиции метафизического направления в андеграунде, сосредоточенного на вопросах экзистенциального мироощущения.

Таким образом, натюрморт не только возвращается на художественную сцену в качестве отнюдь не «малого жанра», но и оказывается достаточно гибкой формой для выражения различных позиций и проблем своего времени, а простые предметы выступают как их метафоры.

**Ключевые слова:** натюрморт, простые вещи, андеграунд, метафизическая живопись, концептуализм, В.Ф. Стожаров, А.В. Васнецов, О.Я. Рабин, М.А. Рогинский, А.Б. Гросицкий, В.Г. Вейсберг, Д.М. Краснопевцев

**Для цитирования:** Юшкова О.А. «Простые вещи» и «метафизический натюрморт» в московском искусстве 1960–1970-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 280–295. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1051>.

Original article

## Simple things and metaphysical still life in Moscow art of the 1960s and 1970s

Olga A. Yushkova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*  
yushkovaoa@yandex.ru

**Abstract.** The article examines the issue of artists from diverse backgrounds exploring the theme of “simple things” through still life paintings during the 1960s–1970s. Typically, each artistic style is evaluated in isolation from the wider artistic process. However, the author employs still life artwork as a case study to track how the challenges of that period were translated in the work of artists from the official sphere, the austere movement, and various underground movements.

Simple things naturally drew attention after almost three decades of thematic painting dominating in Soviet art. In the Thaw period, small genres, where expression of a personal worldview wasn't hampered by larger themes, gained appreciation.

This article analyses the approach to still life featuring simple objects by V.F. Stozharov, A.V. Vasnetsov, O.Y. Rabin, M.A. Roginsky, A.B. Grositsky, V.G. Veisberg and D.M. Krasnopevtsev.

It is evident that V.F. Stozharov, a member of the official circle of artists, focuses on expressing the national character through Old Russian life objects. A.V. Vasnetsov, on the other hand, conveys the atmosphere of homely warmth in his still lifes, which was highly valued during that era. M.A. Roginsky is an underground artist whose work defies categorization. Through depictions of everyday life in the aftermath of war, Roginsky exhibits a deep understanding of the foundations of Russian society without resorting to criticism, mockery, or excessive enthusiasm. V.G. Veisberg and D.M. Krasnopevtsev embodied the key positions of the metaphysical trend within the underground still life genre, focused on existential worldviews.

This demonstrates how still life not only resurfaces as an important artistic genre but also proves to be a diverse enough form to express a range of positions and issues in its contemporary era, with everyday objects acting as their metaphors.

**Keywords:** still life, simple things, underground, metaphysical painting, conceptualism, V.F. Stozharov, A.V. Vasnetsov, O.Y. Rabin, M.A. Roginsky, A.B. Grositsky, V.G. Veisberg, D.M. Krasnopevtsev

**For citation:** Yushkova, O.A. (2023) 'Simple things and metaphysical still life in Moscow art of the 1960s and 1970s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 280–295. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1051>. (In Russ.)

### Введение

Натюрморт как жанр привлекает внимание исследователей в различных аспектах: как выражение мировоззрения (Б. Виппер) [1]; как наименее литературный жанр живописи (Юрий Лотман) [2]; как творческая лаборатория и наиболее яркое выражение живописи как вида искусства

(Лев Мочалов) [3]; как мир вещей, тесно связанных с человеком (Юрий Герчук) [4]; как элемент картины, что можно встретить в самых разных исследованиях (Сергей Даниэль) [5]. Пережив взлет в начале XX века, натюрморт затем надолго ушел в категорию низких жанров в советском искусстве. В период оттепели он обрел второе дыхание.

Это было время, когда утверждалась ценность этюда и малых жанров, вытесненных с художественной сцены тематической картиной.

Простые предметы быта, как старого, так и современного, становились полноценными героями произведений художников самых разных направлений в искусстве 1960–1970-х годов, от официально признанных до андеграунда. Цель автора — проследить, какие именно предметы попадали в поле зрения художников и как именно они интерпретировались, на примере творчества отдельных мастеров, принадлежащих к разным потокам художественной культуры в одно время. Новизна этого подхода определена тем, что до сих пор андеграунд, официальное искусство и «допущенные до выставок» рассматривались внутри своей собственной проблематики, что не позволяло осознать данный период в его целостности. Оценить широкий спектр настроений и состояний умов в это сложное время помогают произведения, где героями являются «простые вещи».

Термин «простые вещи» обращен к предметному ряду, состоящему из бытовых предметов, в произведениях интересующих нас художников и не имеет никакого отношения к проблеме повседневности в искусстве<sup>1</sup>. Автор пользуется термином Михаила Рогинского как метафорой; на одной из поздних своих работ художник сделал надпись: «Пока есть простые вещи, есть надежда». Термин «метафизический натюрморт» относится в данном случае к творчеству художников нонконформистского круга, объединенных понятием «метафизическая живопись», среди которых были мастера, обращавшиеся исключительно к натюрморту.

### **Домашняя утварь в творчестве Владимира Стожарова и Андрея Васнецова**

На широко известной выставке «XXX лет МОСХа» в Манеже 1962 года члены политбюро А.Н. Косыгин и Д.С. Полянский хвалили работы Владимира Стожарова и Гелия Коржева. Ю.Я. Герчук пишет: «Они сделали ставку на живописцев, склонных к тяжеловатой предметности, к подчеркиванию национально-русского антуража и простонародности» [6, с. 100]. Оба художника писали натюрморты с простыми предметами. Владимир Стожаров (1926–1973) любил древнюю деревенскую утварь, среди которой, например, братина (сосуд допетровского времени, из которого пили вкруговую), расписные веретенца и прялка, нарядное вышитое полотенце и т.д. Это было время, когда возрождались народные ремесла и обострялся интерес

к национальным корням. В данном случае простые предметы приобретают легко прочитываемый контекст. «Хлеб, соль, братина» (1964) или «Лён» (1967, рис. 1) пафосно отсылают к пушкинским строкам: «Там русский дух, там Русью пахнет». Однако воскресение этого духа в данном случае происходило скорее на уровне демонстрации антуража (Стожаров даже носил русские рубахи с вышивкой).

Не обошли вниманием натюрморт и художники «сурового стиля». Андрей Васнецов (1924–2009) также пишет домашнюю утварь — это кухонные полки, где среди бутылок, сосудов и тарелок расположилась керосиновая лампа (непременный атрибут военного времени), где на столе стоит пузатый самовар и лежат связки баранок — типичное московское чаепитие. Но его натюрморты далеки от археологических изысканий. Они скорее о человеке, о том предметном мире, который его окружает и создает тепло домашнего очага. Лаконизм художественных средств, характерная для мастера приглушенная цветовая гамма и непередаваемая мягкость интонации создают особенное, лирическое настроение его натюрмортов. В них нет ни пафоса, ни помпезности, но есть время той самой оттепели, когда непосредственное общение людей стало вновь доступно.

### **Тема повседневного быта в андеграунде**

В культуре андеграунда тема повседневного быта занимала значительное место. Она была популярна начиная с «Лианозовской группы». Под кистью Оскара Рабина и скособоченные дома, и растерзанная кукла, и помоечные предметы превращались в натюрморт, повествующий о безнадёжности мрачного быта в бараках на окраине столицы.

В московском андеграунде возникли два основных течения, противостоящих советской культуре и всему советскому образу жизни, — концептуализм и метафизика. Для концептуалистов предметы и знаки советского быта стали «строительным материалом» произведений, а их интерпретация — содержанием. Их работы были направлены на изживание советской ментальности прежде всего в самих себе. Они выработали игровой, гротесковый, часто строящийся на образах массовой культуры художественный язык, который высмеивал не только советские фетиши, но и восприятие искусства как проявление высшей духовной деятельности человека. Тема коммунальной кухни, с соответствующими разговорами персонажей на уровне «Чья это муха?» (1965–1968, рис. 2), как на картине Ильи Кабакова, была одной из любимых и находила выражение

<sup>1</sup> Относительно искусства второй половины XX века проблема повседневности рассматривается в контексте депрофессионализации искусства в контркультуре и приобщения к эстетической деятельности не только профессиональных художников, но и всего демократического большинства.

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. **В.Ф. Стожаров.**

**Лён.**

1967.

Холст, масло.

89 x 124,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: Большая

Российская энциклопедия

2004–2017 (old.bigenc.ru)

2. **И.И. Кабаков.**

**Чья это муха?**

1965–1968.

Фанера, эмаль.

56 x 70.

Частная коллекция.

Источник: artguide.com



Ита. Дарисовна Стоова:  
Чья эта муха?

Николай Николаевич Кошар:  
Эта муха Олега Лешко.



в самых разных жанрах и видах: картинах, альбомах, инсталляциях.

Быт и его опознавательные знаки — тема творчества Михаила Рогинского, Бориса Турецкого, Евгения Рухина — мастеров андеграунда, которых сложно приписать к определенному направлению.

Самым интересным поэтом простых вещей был Михаил Рогинский (1931–2004). Он прекрасно знал весь разнообразный спектр подходов к предметному миру в начале 1960-х и говорил, что это было время, когда важно было «выявиться», сделать что-то свое. Свой путь художник определил лаконично: «...не придумывать что-то новое, а сказать что-то другое на известном языке».

Если представить себе экспозицию из натюрмортов одного времени, то станет ясно, в чем именно состоит это «другое» Рогинского. Его «Кастрюля на табурете» (1964, рис. 3) — неожиданный выбор предмета и особенный взгляд на него — в упор. Зеленая эмалированная кастрюля и коричневый деревянный табурет абсолютно узнаваемы и типичны для своего времени. Это не красиво составленный натюрморт, а скорее фрагмент кухни, где действительно кастрюли и чайники часто ставили на табурет. «Во время войны вокруг была бедность, — вспоминает художник, — и появилась привычка к простым вещам. Для меня эти вещи и символизируют Россию» [Цит. по: 7, с. 11]. Интересно, что натюрморт Рогинского написан в один год с работой «Хлеб, соль, братина» Стожарова, но разница очевидна. Рогинский выбирает простые вещи послевоенного быта, а не подносы и прялки. И можно даже почувствовать «дух» борща из этой кастрюли. Не запах, а именно дух. Это какой-то удивительный срез жизни через ее маленький, казалось бы, ни о чем не говорящий фрагмент. Художник сумел выразить бытовой смысл вещи, на самом деле очень глубокий. За этой кастрюлей серийного производства стоит не застолье, а хлеб насущный — естественная, каждодневная еда любого человека. За ней стоят время и понятие быта советской действительности, и это не помочный быт; он просто бедный, послевоенный. И никакой литературности, никаких метафор и эпитетов. Просто, ясно, лаконично.

Магия предмета завораживала многих. Ученики Марка Шагала рассказывали, что любую вещь он воспринимал как живое существо и, когда ставил натюрморт, то сочинял целые истории о взаимоотношениях предметов, составляющих композицию. Рогинский же мог сказать: «А вот эта табуретка — человек хороший». Нет у него истории про табурет, но есть личностное восприятие вещи, заинтересованность в ней. «Кастрюля на табурете» — знаковое произведение для понимания установки выразить «что-то другое на известном языке»; оно оказалось настолько другим, что его

невозможно твердо вписать в какое бы то ни было направление тех лет.

Монументальный портрет газовой плиты с надписью «Мосгаз» (1964); коробок спичек на столе с этикеткой «Снайпер Павлюченко» (1965); «Кухонный разговор» (1966), где три картофелины и несколько предметов кухонной утвари сопровождаются надписью ненормативной, но весьма распространенной лексики для разговоров на кухне; наконец, холсты с изображением небрежно брошенных брюк опять с той же лексикой или надписью «Дураки едят пироги» (1966) — за этими работами встает простая, каждодневная жизнь советских людей без патетики «униженных и оскорбленных», с очень точной человеческой интонацией. И в этом стремлении показать жизнь в ее повседневной простоте он близок поискам «суровых» с той разницей, что в его творчестве полностью отсутствует какой бы то ни было пафос. Сам Рогинский говорил, что основной смысл его произведений всегда лежал «за картиной».

«Дверь» (1965, рис. 4) Рогинского называют первой реди-мейд в советском искусстве, что вряд ли справедливо. Художник говорил, что всё началось с примусов: «Я писал-писал их, и вдруг мне захотелось написать такую — пожарную — дверь. Я ее заказал, мне по чертежу ее сделали, и весила она... не знаю... полкило. Это не настоящая дверь, для меня это энергия. У меня, видимо, что-то получилось, потому что я дня три не мог работать после этого...» [8, с. 690]. Что значит в данном случае понятие «энергия»? Видимо, он имел в виду энергию предмета, освобожденного от каких-либо условностей в его изображении. Все творческие усилия Рогинского были направлены на решение сложнейшей задачи — избавить искусство от искусственности любого толка, сделать его простым и ясным, как все простые вещи. Самодостаточность предмета в случае с «Красной дверью» лишь подчеркивается тем, что это не изображение на плоскости, а живописный объект, который равен картине. Работа должна висеть на стене, и нет надобности превращать ее в инсталляцию. Дверь здесь не настоящая, это картина про дверь... И, как в любой картине, художник продумал всё до мелочей. Именно поэтому он сделал чертеж.

После многочисленных авангардных экспериментов в поиске беспредметных форм М.А. Рогинский дает «второе дыхание» предмету, протестуя против пафоса в искусстве любого толка, но не отказываясь от эстетического начала, что стало камнем преткновения для многих авангардных направлений. За простой формой двери, как и за ее красным цветом без особых оттенков и рефлексивов, есть многослойное пространство мысли, чувств, ассоциаций...

3. **М.А. Рогинский.**  
**Кастрюля на табурете.**  
1964.  
Холст, масло.  
69,7 x 60.  
BREUS Foundation.  
Источник: roginisky.org



И здесь есть торжество — торжество предмета в его чувственной, смысловой и художественной интерпретации. Именно поэтому дверь «побывала» и реди-мейд, и поп-артом, и соц-артом, а творчество Рогинского стали трактовать как предконцептуализм.

Рогинский искал современный язык, способный утвердить эстетику простых форм жизни и простых вещей, за которыми стояли судьбы миллионов людей, раскрыть содержание вещи, а не играть с ней. В этом коренное отличие его искусства от иных направлений, и прежде



**4. М.А. Рогинский.**

**Дверь.**

1965.

Дерево, масло, металл  
(дверная ручка).

160 x 70 x 10.

Из коллекции

Леонида Талочкина,

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: saatchigallery.

com

## ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. **А.Б. Гросицкий.**

**Предметы и небо.**

1980–1981.

Холст, масло.

90 x 120.

Частная коллекция.

Источник:

Галерея pop/off/art

(popoffart.com)



всего концептуализма. «Пока есть простые вещи, есть надежда», — написал художник на работе 1994 года. Для Рогинского не было «плохой» или «неинтересной» вещи, в отличие от концептуалистов, для которых «плохая», «безликая» вещь стала метафорой всего советского. Это прямо противоположная позиция.

В контексте работы с предметом, с простой вещью особое место занимает творчество Андрея Гросицкого (1934–2017). Работы Гросицкого стали появляться на выставках с 1986 года, хотя основные творческие позиции художника сложились в конце 1960-х годов («Шкаф», 1969). Героями его картин стали бытовые предметы из самых разных сфер жизни человека — чайник, кресло, труба, металлолом, тюбики краски... Его творчество дает новый поворот в интерпретации темы предметного мира; предмет теряет самостоятельность, он трансформируется в вещь, и мастер сумел претворить вещный мир на своих холстах в живопись, сделав ее осязаемо вещной. Фактура поверхности его картин многослойна; она состоит

из сложнейшего «замеса» краски, превращенной в сложно нюансированный цвет с использованием эффектов тонального перехода, рефлексов, оттенков, и создает иллюзию трехмерности изображенного предмета, часто выходящего за край холста, вызывая тактильные ощущения. По словам художника, предмет для него стал «единственным средством для выражения философского понимания сложности и противоречий современного мира». Его задача — «превращение образов предметного мира в картину как особую, всецело самостоятельную художественную вещь» [9, с. 14]. Покалеченные вещи из груды металлолома вступают в свои взаимоотношения на холстах Гросицкого, а тюбик краски становится героем картины, в которой художник высказывается о своем ремесле с высокой концентрацией мысли и чувства («Забвение», 1988; «Ржавчина», 1995; «Старый тюбик», 1992; рис. 5). И помогает ему в этом сама живопись, которую невольно начинаешь воспринимать как нечто живое, органично присущее миру человека. Евгений Барабанов

отмечает, что поэтика вещи и ее судьбы в творчестве Гросицкого не предполагает ни культа ушедшего, ни салонного любования стариной, ни тоски, ни депрессии, ни отворачивания к жизни. Напротив, все его образы и сама живопись заряжены мощной суггестивной энергией.

А.Б. Гросицкий не примыкал ни к одному обществу, и, как и Михаила Рогинского, его так и не приписали безоговорочно ни к одному из направлений, хотя и усматривали различные влияния — и поп-арт, и сюрреализм, и метафизика...

«В Москве с конца 1960-х до середины 1970-х царил необычайно странный, особый, “метафизический” воздух, можно сказать, климат, который захватил умы или, точнее сказать, сознание определенной части художественной “общественности”», — вспоминал И. Кабаков [Цит. по: 10, с. 179–180]. В московском андеграунде возникли два основных течения, противостоящих советской культуре и всему советскому образу жизни. Художники метафизической ориентации работали так, словно не замечали действительности, в которой жили. Стремление выразить категории духовного пластическими средствами являлось для них способом преодоления социалистического реализма в творчестве и социалистического быта в жизни. Ценность искусства была для них несомненна.

Обращение к проблеме духовного в искусстве было характерно для московского круга художников конца 1950–1970-х годов. Интересы таких мастеров, как Михаил Шварцман, Юло Соостер, Владимир Янкилевский, Дмитрий Краснопевцев, Владимир Вейсберг, Эдуард Штейнберг, Дмитрий Плавинский и др., были устремлены в область философского постижения мира и проблем человеческого существования. Тайна бытия — одна из основных тем их творчества, которая решалась на разных уровнях — от экзистенциального до религиозного. Каждый из названных мастеров — яркая творческая индивидуальность со своей философией и художественными задачами; они не были ни группой, ни сообществом. Отсутствие интереса к социальной проблематике, понимание искусства как высокой и тонкой сферы духовной деятельности человека, установка на высокое профессиональное мастерство — всё это позволило условно объединить творчество разных художников термином «метафизическое искусство»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Метафизическая живопись (метафизика — от греч. *meta ta physika* — метод мышления, противоположный диалектике; ит. *pittura metafisica*) — направление в итальянском искусстве 1916–1920 годов, возникшее как реакция на итальянский футуризм. Художники-метафизики стремились вернуться к национальной традиции на современном уровне. Их произведения проникнуты духом мистики, они вызывают множество ассоциаций. Для русского андеграунда этот термин весьма условен.

<sup>3</sup> В.Г. Вейсберг преподавал живопись в Институте повышения квалификации Союза архитекторов СССР (1959–1984).

### Метафизический натюрморт

«Я хочу, чтобы материя осознанно стала духом» — эти слова Владимира Вейсберга выражают не только его собственную установку, но и основные устремления художников метафизического круга. Как и остальные мастера этого круга, Вейсберг был героем-одиночкой, несмотря на то что преподавал и имел ряд преданных учеников<sup>3</sup>. Интерес к различным культурам в истории искусства с эпохи оттепели и до конца 1980-х годов определил многие поиски в позднесоветском искусстве. Но, пожалуй, именно Вейсберг сумел как никто другой добиться культурно-преемственного синтеза, создав собственный художественно-философский мир именно в жанре натюрморта. Его искусство невозможно соотнести ни с академизмом, ни с авангардизмом.

Первые работы второй половины 1950-х годов — портреты и натюрморты, несмотря на стремление к конкретности изображенного мотива, словно претендующего на «взгляд в упор», столь свойственный шестидесятым, тем не менее сохраняют эту установку скорее в странной конкретике названий — «Мальчик в синем лыжном костюме с папиросой» (1954), «Парень с гаечным ключом», «Галя в зеленой блузке» (1955). Но, несмотря на наличие «гаечного ключа», эти образы крайне далеки от «суровых» и тем более от персонажей Ф. Решетникова. Это совсем не «лица поколения», к чему шли представители «сурового стиля», и не среднестатистические советские школьники Решетникова. Это частные люди, имеющие свое лицо и право на индивидуальность. Мальчику в синем лыжном костюме абсолютно всё равно, имеет право советский школьник курить папиросы, или нет, а рыжеволосая Галя в зеленой блузке просто радуется своей юности, и ей тоже всё равно, советская у нее юность или нет. Нет у художника и вопроса, какие предметы могут составить натюрморт про советский быт, это вполне может быть «Неубранный стол» (1953, рис. 6). Судя по ранним произведениям, Вейсберг с первых шагов не то чтобы занял какую-то позицию относительно социума, например, сознательно отстранился. Очевидно, что этого пространства для него в принципе не существовало, он его не видел. Для него существовало только пространство искусства, в котором он сначала интуитивно, а затем всё более осознанно шел своей дорогой, ведущей к совершенству живописи, как он ее понимал, — через живописную материю выразить сущность духовного.

**В.Г. Вейсберг.**  
**Неубранный стол.**

1955.

Холст, масло.

55 x 88.

Государственный музей

изобразительных

искусств имени

А.С. Пушкина.

Источник:

Государственный каталог

Музейного фонда

РФ ([gосkatalog.ru](http://gосkatalog.ru))



Пережив глубокое влияние Сезанна до начала 1960-х годов, Вейсберг разработал свою живописную систему. Работал он принципиально с натуры, при этом натура как таковая уже в начале 1960-х годов начинает утрачивать индивидуальные черты, будь то портрет, обнаженная модель или натюрморт. Как и для Сезанна, любой мотив служил ему лишь поводом для решения пластических задач. В результате художник полностью сосредоточился на натюрморте и пришел к «трансцендированной живописи, в системе которой все традиционные изобразительные элементы приобретают новую реальность» [Цит. по: 11, с. 64].

У сына психолога Григория Петровича Вейсберга, одного из основателей Русского психологического общества и переводчика З. Фрейда, знания как в области психологии, так и в философии были далеко не дилетантскими. В.Г. Вейсберг обозначил три вида колористического восприятия, которые соотносил с категорией времени, т.е. с процессом длительности восприятия: 1) чувственное, в процессе которого живописная информация воспринимается мгновенно; 2) аналитическое, требующее времени для восприятия живописной информации; 3) подсознательное, ориентированное на бесконечное восприятие, т.е. созерцание. В результате

художник выработал собственную систему работы, в процессе которой он, сеанс за сеансом, преодолевал первые две ступени с конечной целью — выйти на третью. Он постоянно вел дневник, в котором фиксировал все стадии работы, буквально занимаясь самонаблюдением, и придавал большое значение балансу своих физических сил и длительности работы в одном сеансе. Вейсберг стремился отрешиться от всего чувственного, бытового, психологического, от материального с целью высвобождения духовного и достижения абсолютизации в выражении духовного начала вне зависимости от жанра и темы. Формулируя понятие «невидимой живописи», он искал грань между умозрительным и непосредственным, искал способ в ограниченном пространстве выразить живописную модель бесконечности. И в этом контексте натюрморт с простыми предметами был особенно удобен.

Суть его живописной системы — особое внимание к тончайшей разработке цвета по тону и приведению всех цветов палитры к единому знаменателю, что и дало название этой стилистике как «белое на белом». В.Г. Вейсберг говорил, что видит предмет не сам по себе, а в пространстве перед ним, и надо преодолевать это пространство, сотканное из множества рефлексов света



7. В.Г. Вейсберг.  
**Большая Венера,  
кубы и шар.**  
1983.  
Холст, масло.  
53 x 49.  
Государственная  
Третьяковская галерея.  
Источник: [iskusstvo-info.ru](http://iskusstvo-info.ru)

мелкими шажками, чтобы добиться гармонии единства среды и предмета, в нее помещенного.

Мотивы натюрмортов зрелого творчества В.Г. Вейсберга — простые геометрические тела, иногда в сочетании с античными гипсами и раковинами («Архитектура с Венерой», 1978; «Белая fuga», 1978; «Большая Венера, кубы и шар», 1983, рис. 7). Мастер строил композицию на основе ритмической и пластической взаимосвязи предметов, утверждая некий высший порядок, свободный от всего суетного и сиюминутного, и понимая гармонию согласно античной эстетике — как ритм и меру. «Гармония — это некий

единый свет, постепенно нащупываемый через построение. Этот свет — вне наших чувств. Мы его ощущаем, но понять не можем. Этому мешает наше конечное, сенсорное. У некоторых мастеров эта помеха и служила основой их искусства. Вот эта связь между божественным, непознаваемым светом и помехой — это и будет “сопряжение”. Это та самая грань, которую я понял на музыке Баха», — говорил Вейсберг своим ученикам [Цит. по: 12, с. 15].

Творчество Вейсберга, казалось бы, отдельно стоящее от общего художественного процесса, в какой его поток ни загляни, на самом деле

сосредоточило несколько крайне важных проблем своего времени. Прежде всего, это безоговорочное утверждение пластических ценностей искусства, которые имеют в себе всё ещё большой потенциал относительно современности, а соотношение концептуальности и подсознательного, свойственное творчеству этого мастера, выразило два основных полюса в художественных поисках позднесоветского искусства.

Дмитрий Краснопевцев (1925–1995) — еще один представитель метафизической линии, писавший исключительно натюрморты с простыми вещами. В 1960-е годы он записал: «...множество неожиданных, но хорошо знакомых предметов, наполняющих пустыри и городские свалки, говорят нам о боге всеуничтожающего времени, и говорят несколько не меньше, чем руины соборов и крепостей ... это часовая стрелка времени, а та — быстро бегущая, секундная» [Цит. по: 13, с. 139]. Именно предметы, свидетельствующие о «секундной стрелке времени», стали темой натюрмортов художника на всю его жизнь. Казалось бы, это близко помойкам О. Рабина и вообще эстетике уродливого советского быта и жизни в творчестве «лианозовцев». Но это не так. Герои Краснопевцева — отнюдь не разбитые унитазы, он выбирает предметы исходя из посыла: «не должно “лезть” определенное время, даже география — это меня совершенно не интересует». Он сосредоточен на предметах, которые мало несут информации о времени. Например, для художника важна не столько форма глиняного кувшина, которая менялась, сколько идея кувшина, незыблемая в своей основе и вечная во все времена и в разных странах. Такое ощущение и переживание «смерти» секундной стрелки жизни конкретного предмета при мысли о постоянном «возрождении» идеи этого предмета и, в результате, его вечной жизни — результат постоянных раздумий Краснопевцева о жизни и смерти. Ему были близки немецкие романтики, особенно Гофман, в его творчестве усматривают определенную близость с итальянскими метафизиками (Дж. Моранди и Дж. де Кирико), отмечают и влияние сюрреалиста Рене Магритта.

Натюрморты Краснопевцева — это всегда строго продуманная композиция, словно отвергающая всё лишнее, случайное. Будь то «Лист бумаги и бутылка» (1966), или «Пять разбитых кувшинов» (1977), или «Корыто» (1982), она всегда будет устроена на основе полного равновесия между элементами, задающими статику и динамику, независимо от наполнения композиции количеством предметов (рис. 8, 9). При этом художнику удается наполнить внутренним напряжением статичные элементы композиции и не позволить динамичным

элементам выйти в открытую экспрессию, опять же сохранив в них внутреннее напряжение. В отличие от Вейсберга, стремившегося снять барьер между предметом и средой, Краснопевцев помещает предмет в безвоздушную среду, которая оказывается метафизическим пространством-фоном для четко, зримо явленных предметов, форма и объем которых подчеркиваются сознательно монохромной гаммой живописи. Но их материальность призрачна, как призрачны неразличимые глазом мазки тонкого живописного слоя, пропускающего цвет основы холста.

Д.М. Краснопевцев говорил, что сюжет его картин составляют не кувшины, раковины, камни и т.д., а мысль, выраженная в композиции. Предметы в его картинах выстраиваются по принципу театрального действия. В своих записках он обозначил более шестидесяти вариантов игровых принципов построения композиции, намечающих сложные взаимоотношения предметов в ней<sup>4</sup>. Знание законов сценографии и владение различными техниками графики способствовали поиску художником своих выразительных средств. Он нашел и свой круг предметов, и свое построение пространства, и свою манеру живописи для выражения философско-религиозной идеи смерти, неотъемлемой от идеи жизни, и своего экзистенциального чувства одиночества.

«Картина — остров, независимый остров-государство, живущее по своим законам, под своим флагом» [14, с. 70]. Эти слова художника можно отнести и ко всей его жизни, выстроенной как остров, независимый от непринимаемой им окружающей действительности. По определению С. Хоружего, такая позиция была «эмиграцией в культуру». Полная или частичная (если можно так сказать) эмиграция в культуру была одним из характерных признаков позднесоветского времени. «Эмигрировать» в жанре натюрморта было особенно удобно.

### Заключение

Не случайно в период оттепели художников стали привлекать простые вещи. Начиная с 1960-х годов набирал силу процесс индивидуализации, вызванный прежде всего самой социальной действительностью и необходимостью отрицания прежних норм жизни и искусства. «На повестку дня выходила открытость как противовес закрытости. Данности противопоставлялась возможность. Единому — вариативность. Общему, усредненному для понимания, “профанному” противопоставлялось “сакральное”, то есть единственное, неповторимое, экзистенциальное. Законченности формы противостоял сам процесс формообразования,

<sup>4</sup> Д.М. Краснопевцев окончил Училище 1905 года по отделению сценографии до поступления в Институт им. В.И. Сурикова на отделение графики.



8. **Д.М. Краснопевцев.**

**Привязанная ваза.**

1972.

Оргалит, масло.

80 x 61.

Музей AZ. Источник:

[parallel.museum-az.com](http://parallel.museum-az.com)

9. **Д.М. Краснопевцев.**

**Кувшины в земле.**

1969.

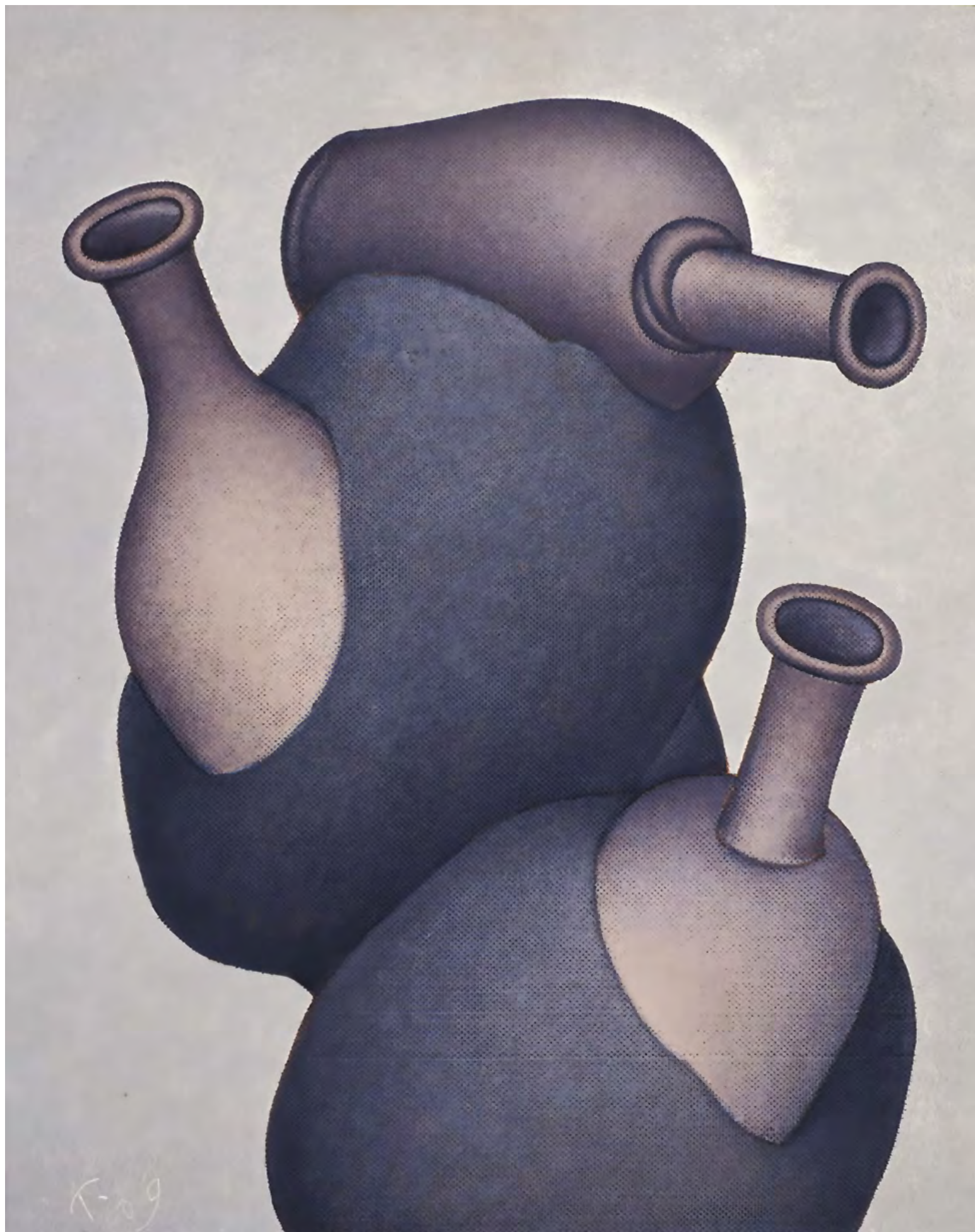
Оргалит, масло.

61,3 x 49,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: arthodynka.ru



статике — динамика»<sup>5</sup>, — пишет Борис Орлов, один из знаковых художников нонконформистского движения.

Простые, бытовые предметы предоставляли широкие возможности в метафорическом ключе выразить как свое отношение к социуму, так и философские размышления и лирические переживания, что очевидно из анализа различных подходов к натюрморту с «простыми вещами» в творчестве В.Ф. Стожарова, А.В. Васнецова, О.Я. Рабина, М.А. Рогинского, А.Б. Гросицкого, В.Г. Вейсберга и Д.М. Краснопевцева. Если в искусстве представителя официальных кругов преобладал интерес к проблеме национального (В.Ф. Стожаров), а в творчестве мастера из плеяды «суровых» на первый план выступало желание передать

атмосферу оттепели (А.В. Васнецов), то в кругах андеграунда палитра обращения к простым вещам достаточно широка: от критики социальной действительности (концептуализм) через желание выразить посредством простых вещей послевоенного быта свое понимание российской жизни (М.А. Рогинский) до выражения в натюрморте основных позиций метафизического направления (В.Г. Вейсберг, Д.М. Краснопевцев).

Таким образом, натюрморт не только возвращается на художественную сцену в качестве отнюдь не «малого жанра», но оказывается достаточно гибкой формой для выражения различных позиций и проблем своего времени, а простые предметы выступают как их метафоры.

#### Список источников

1. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 382 с.
2. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве : материалы науч. конф., 1984 / под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1986. С. 6–13.
3. Мочалов Л.В. Три века русского натюрморта. М.: Белый город, 2012. 511 с.
4. Герчук Ю.Я. Живые вещи. М.: Советский художник, 1977. 144 с.
5. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Ленинград: Искусство, 1986. 196 с.
6. Герчук Ю.Я. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 327 с.
7. Глезер А.А. Русские художники на Западе. М.: Знание, 1991. 53 с.
8. Левашов В. Интервью с Михаилом Рогинским // О Михаиле Рогинском. Дураки едят пироги / сост. А. Романова, Н. Василевская. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 690–691.
9. Барабанов Е. Биографии вещей // Андрей Гросицкий : каталог / авт. ст.: Евгений Барабанов, Сергей Попов. М.: Галерея pop/off/art, 2007. С. 5–17.
10. Иньшаков А. «Художник первого класса» и границы свободы» («Десять персонажей» Ильи Кабакова) // Пути и перепутья. Исследования и материалы по отечественному искусству XX в. / ред.-сост. А. Дехтерева, Н. Степанян. М.: Индрик, 2006. С. 178–198.
11. «Другое искусство», Москва, 1956–76 : в 2 т. Т. 1: К хронике художественной жизни / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. М.: Интербук, 1991. 339 с.
12. Чудецкая А. Искусство есть род познания // Владимир Григорьевич Вейсберг. Живопись, графика из музейных и частных собраний : каталог выставки / сост.: Т.Е. Добровинская-Владимирова, А.Ю. Чудецкая, Е.Л. Шкловская. М.: Азбука, 2006. С. 12–16.
13. Маневич Г. Цвет прошедшего времени // «Другое искусство», Москва, 1956–76 : в 2 т. Т. 1: К хронике художественной жизни / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. М.: Интербук, 1991. С. 138–257.
14. Краснопевцев Д.М. Дмитрий Краснопевцев: живопись, графика, дневники : в 3 кн. Кн. 1: Дневники, 1952–1993 / сост. А. Ушаков. М.: Бонфи, 2006. 192 с.

<sup>5</sup> Орлов Б. Искусство 60–70-х годов. Экзистенциальная метафизика. Булатов, Янкилевский, Кабаков, Пивоваров, Васильев, Шаблавин // Борис Орлов [сайт художника]. URL: <https://borisorlov.ru/texts/iskusstvo-60-70-godov> (дата обращения: 11.10.2023).

### References

1. Whipper, B.R. (2005) *Problem and development of still life*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russ.)
2. Lotman, Yu.M. (1986) 'Still life in the perspective of semiotics', in Danilova, I.E. (ed.) *A thing in art* [Conference proceedings]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 6–13. (In Russ.)
3. Mochalov, L.V. (2012) *Three centuries of Russian still life*. Moscow: Belyy gorod. (In Russ.)
4. Gerchuk, Yu.Ya. (1977) *Living things*. Moscow: Soviet artist. (In Russ.)
5. Daniel, S.M. (1986) *Painting of the classical era: problems of composition in Western European painting of the 17th century*. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Gerchuk, Yu.Ya. (2008) "Hemorrhage in the MOSH", or *Khrushchev in the Manege*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russ.)
7. Glezer, A.A. (1991) *Russian artists in the West*. Moscow: Znaniye. (In Russ.)
8. Levashov, V. (2009) 'Interview with Mikhail Roginsky', in Romanova, A. and Vasilevskaya, N. (comps.) *About Mikhail Roginsky. Fools eat pies*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, pp. 690–691. (In Russ.)
9. Barabanov, E. (2007) 'Biographies of things', in *Andrey Grositsky* [Catalogue]. Moscow: Gallery pop/off/art, pp. 5–17. (In Russ.)
10. Inshakov, A. (2006) "Artists of the first class" and the boundaries of freedom ("Ten Characters" by Ilya Kabakov), in Dekhtereva, A. and Stepanyan, N. (eds.) *Paths and crossroads. Research and materials on Russian art of the twentieth century*. Moscow: Indrik, pp. 178–198. (In Russ.)
11. Talochkin, L. and Alpatova, I. (comps.) (1991) *Other art, Moscow, 1956–76*, in 2 volumes. Vol. 1: To the chronicle of artistic life. Moscow: Interbook. (In Russ.)
12. Chudetskaya, A. (2006) 'Art is a kind of knowledge', in Dobrovinskaya-Vladimirova, T.E., Chudetskaya, A.Yu. and Shklovskaya, E.L. (comps.) *Vladimir Grigorievich Veisberg. Painting, graphics from museum and private collections*. Moscow: Azbuka, pp. 12–16. (In Russ.)
13. Manevich, G. (1991) 'The color of the past tense', in Talochkin, L. and Alpatova, I. (comps.) (1991) *Other art, Moscow, 1956–76*, in 2 volumes. Vol. 1: To the chronicle of artistic life. Moscow: Interbook, pp. 138–257. (In Russ.)
14. Krasnopevtsev, D.M. (2006) *Dmitry Krasnopevtsev: painting, graphics, diaries*, in 3 books. Book 1: Diaries, 1952–1993. Moscow: Bonfi. (In Russ.)

### Информация об авторе

Юшкова Ольга Артуровна, кандидат искусствоведения, заведующая отделом художественной художественной критики, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, yushkovaoa@yandex.ru.

### Information about the author

Olga Arturovna Yushkova, Cand. Sc. (Art History), Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, yushkovaoa@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 19.10.2023; одобрена после рецензирования 03.11.2023; принята к публикации 08.11.2023.

The article was received by the editorial board on 19 October 2023; approved after reviewing on 03 November 2023; accepted for publication on 08 November 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С. 296–301. ISSN 2518-7767 (online)  
*Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2023, (4), pp. 296–301. ISSN 2518-7767 (online)



Краткое сообщение

УДК 7.072

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.019

## Вклад академика А.В. Рындиной в изучение древнерусского и церковного искусства Нового времени



Островская Тамара Алексеевна

*Московский государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское – Измайлово», Москва, Российская Федерация*  
*tomaostrov@mail.ru*

**Аннотация.** В статье автор анализирует научные труды доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, художника Анны Вадимовны Рындиной, посвященные сложению иконографии, технике изготовления, анализу стиля, атрибуции предметов древнерусской мелкой пластики XIV–XV веков и деревянной церковной скульптуре XIV–XVIII веков. Целью работы является обобщение, анализ и оценка вклада академика А.В. Рындиной в развитие научного понимания древнерусского и церковного искусства Нового времени. Для достижения этой цели проведен обзор и анализ научных публикаций, монографий и статей, написанных искусствоведом, а также реализованных ею научно-просветительских проектов.

**Ключевые слова:** А.В. Рындина, древнерусское искусство, церковное искусство, искусствоведение, композиция, иконография, техника изготовления

**Для цитирования:** Островская Т.А. Вклад академика А.В. Рындиной в изучение древнерусского и церковного искусства Нового времени // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 296–301. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.019>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1065>.

Short communications article

## The contribution of Academician A.V. Ryndina to the study of ancient Russian and modern church art

Tamara A. Ostrovskaya

*The Moscow State Integrated Art and Historical, Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation*  
tomaostrov@mail.ru

**Abstract.** The article presents an analysis of the scientific heritage of Anna Vadimovna Ryndina, Doctor of Art History, Professor, Honoured Art Worker of the Russian Federation, artist. The aim of the work is to analyse and evaluate the contribution of Academician A.V. Ryndina to the development of scientific understanding of Old Russian and church art of the new time. To achieve this goal, the author reviews and analyses scientific publications, monographs and articles written by the art historian, as well as scientific and educational projects implemented by her, devoted to the development of iconography, production techniques, style analysis, and attribution of objects of Old Russian fine plastic art of the 14th – 15th centuries and wooden church sculpture of the 14th – 18th centuries.

**Keywords:** A.V. Ryndina, Old Russian art, church art, art history, composition, iconography, manufacturing techniques

**For citation:** Ostrovskaya, T.A. (2023) 'The contribution of Academician A.V. Ryndina to the study of ancient Russian and modern church art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 296–301. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.019. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1065>. (In Russ.)

20 августа 2023 года закончился земной путь академика Российской академии художеств, выдающегося исследователя древнерусского и современного церковного искусства, крупного ученого, педагога и заслуженного художника РФ Анны Вадимовны Рындиной. Она родилась в 1937 году в Москве, в семье народного художника СССР, театрального сценографа В.Ф. Рындины (1902–1974) [1]. Первые уроки по рисунку, живописи и композиции юной Анне преподавал отец, развивая в девочке любовь к цвету, композиции, сочному мазку, контурной линии. Этот опыт постижения мастерства художника Анна Вадимовна помнила всегда и воспринимала его как дар. Параллельно с привязанностью к театру и живописи развивались ее увлечение отечественной историей и огромный интерес и любовь к древнерусскому искусству.

В 1955 году А.В. Рындина поступила на исторический факультет Московского государственного

университета имени М.В. Ломоносова (кафедра искусствоведения) и в период обучения брала уроки живописи у известного советского художника, талантливого педагога В.В. Почиталова (1902–1973) [2]. В 1959 году, окончив университет с красным дипломом, поступила в сектор изобразительного искусства Института истории искусств АН СССР, который возглавлял академик В.Н. Лазарев (1897–1976) [3]. Вскоре под руководством доктора исторических наук, исследователя Лицевого летописного свода XVI века О.И. Подобедовой (1912–1999) [4] образовалась группа молодых и перспективных исследователей по изучению древнерусского искусства, куда вошла и Анна Вадимовна. В сферу ее научных интересов попала русская каменная мелкая пластика XIV–XV веков. Результатом исследования стала защита в 1975 году кандидатской диссертации на тему «Новгородская мелкая пластика: Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков», где впервые рассматривалась ценность



древнерусской миниатюрной пластики как цельного художественного явления, подчеркивались особенности техники резьбы по камню, обозначалась роль византийских традиций в работе русских мастеров-резчиков, анализировались иконография и стиль изображений. Особенное внимание уделялось роли крупных центров древнерусской культуры — Новгорода и Москвы. В 1978 году по материалам диссертации вышла монография «Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков» [5].

В 1979 году издана книга «Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века» ведущего специалиста в области древнерусского искусства Г.В. Попова, второй раздел был написан А.В. Рындиной и посвящен прикладному искусству. Впервые на материале тверской пластики малых форм были выявлены черты местного «массового» ремесла, сохранившего во многом традиции северо-восточной домонгольской культуры [6, с. 481]. В целом авторы ярко представили опыт систематизации явлений культурной жизни и художественного развития средневековой Твери.

С 1987 года А.В. Рындина работала старшим, а затем ведущим научным сотрудником Научно-исследовательского института теории

и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (отделение искусствознания и художественной критики), была заведующей отделом древнерусского и церковного искусства. В 1990 году за работу «Художественный металл Москвы XIV–XV веков: типология и стилиобразование» [7] Рындиной была присуждена докторская степень в области искусствоведения. Среди задач, поставленных исследователем, — определение реального «адреса» отдельных групп памятников, обозначение русских ювелирных мастерских, исследование трансформации образца в условиях особой культурной среды. Основной целью научного исследования стало также выявление закономерности становления «московской школы» в мастерстве золотого и серебряного дела, обозначение типологических и стилиобразующих признаков московского художественного металла XIV–XV веков, введение его в историю древнерусского изобразительного искусства как полноценного художественного явления. В результате научные труды по истории древнерусской мелкой каменной пластики и металлопластики XV–XIX веков явились новой и важной ступенью для развития отечественного искусствознания.

В 1988 году в связи с празднованием 1000-летия крещения Руси в Москве в залах РАХ состоялась масштабная выставка «К 1000-летию русской художественной культуры», в организации которой приняла активное участие А.В. Рындина. Основная идея выставки — обратить внимание общественности на культуру Древней Руси и «не столько показать путь, пройденный со времени принятия христианства, сколько наметить общее направление этого пути и обозначить силуэт одной из крупнейших мировых культур» [8, с. 23]. По итогам выставки был выпущен каталог с одноименным названием, научным редактором и автором вступительной статьи которого явилась А.В. Рындина.

Огромной заслугой искусствоведа, отмеченной многими исследователями, считается тот факт, что она начала заниматься проблемами изучения древнерусской резной деревянной иконы и церковной статуарной скульптуры. Дерево было излюбленным материалом древнерусского резчика-мастера, однако после принятия христианства в Древней Руси особенно храмовая деревянная скульптура оказалась не столь развитым видом искусства, так как православная церковь сопротивлялась проникновению круглой скульптуры в церковные интерьеры в связи с запретом на идолопоклонство, отталкиваясь от текста Ветхого Завета: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им» (Исход, 20:4–5). Тем не менее

**1. Анна Вадимовна Рындина (1937–2023).**

Фото предоставлено Ф.Г. Рындиным

«иконы на рези», а именно резные деревянные образы святых, помещенные, как правило, в иконы, начиная с XV–XVI веков являлись частью церковного интерьера. Под редакцией А.В. Рындиной с начала 1990-х годов выпускались серии научных сборников «Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуция», в которых публиковались новые памятники деревянной резьбы, ставились задачи, очерчивался круг острых проблем, выявлялись особенность и неповторимость древнерусской деревянной пластики и скульптуры.

В 2006 году Рындина совместно с искусствоведом Государственной Третьяковской галереи Г.В. Сидоренко явилась одним из авторов концепции зарубежной выставки «Деревянная скульптура земли Русской с древнейших времен до XIX века». Выставка проходила в Музее Капитолия, Палаццо Кафарелли и в художественной галерее в Палаццо Леони Монтанари в городе Виченца, в Италии. Одновременно с выставкой под редакцией А.В. Рындиной и Карло Пировано вышел каталог «Животворящее Древо» с коллективным сборником статей [9]. В настоящее время эстафету по изучению и публикации новых памятников деревянной пластики и скульптуры продолжает доктор искусствоведения, профессор М.А. Бурганова.

А.В. Рындина вела насыщенную, активную профессиональную деятельность. Большой заслугой был организованный и проводимый ею более 20 лет научный семинар по древнерусскому и церковному искусству с привлечением российских и зарубежных специалистов. За эти годы семинар заинтересовал как выдающихся, так и молодых ученых. Одновременно с проблемами русской деревянной пластики Рындина волновали вопросы современного церковного искусства, касающиеся написания икон, создания мозаики, фрески, церковного шитья. Она обращалась к таким проблемам, как исследование принципов архитектурно-художественной организации интерьера православного храма в условиях современности, отталкиваясь, прежде всего, от церковного канона. А.В. Рындина неоднократно повторяла, что церковное Предание и опыт Церкви способствуют сохранению цельного образа храмового пространства, поэтому активно участвовала в воссоздании церквей. В качестве эксперта по художественным и композиционным решениям при воссоздании живописных циклов приняла участие в восстановлении внутреннего убранства храма Христа Спасителя в 1994–2000 годах.

Под ее руководством на протяжении 30 лет коллектив отдела по изучению древнерусского искусства при РАХ, объединивший высококлассных специалистов, выступал ведущим звеном в фундаментальных научных исследованиях в области древнерусского и церковного искусства Нового

и Новейшего времени. В 2004 году выпущен сборник статей «Русское церковное искусство Нового времени», ответственным редактором которого была Анна Вадимовна [10]. В 2012 году она также стала составителем и ответственным редактором сборника «Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности» [11]. Его новаторство заключалось в освещении проблем, связанных с сохранностью древних памятников религиозного искусства, в привлечении специалистов, обладающих новыми методами реставрации, способными сохранить жизнь ранних артефактов.

Анна Вадимовна вела и педагогическую деятельность в МГАХИ им. В.И. Сурикова, Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, а также преподавала основы декоративно-прикладного искусства в Православном Свято-Тихоновском богословском институте, предварительно составив программу курса, по которой и в настоящее время учатся студенты. Она старалась передать накопленные фундаментальные знания о древнерусском художественном наследии, которые необходимы будущим искусствоведам и реставраторам, составляющим новую формацию историков христианского искусства, так как была уверена, что Богословский институт жизненно необходим и имеет большое будущее, сочетая светское образование с традициями Православия. Многие ее студенты и аспиранты стали ведущими специалистами в области древнерусского искусства.

А.В. Рындина выступила автором свыше 200 научных трудов и статей по проблемам истории древнерусского и современного церковного искусства, не раз являлась автором каталогов выставок русской иконы в России и за рубежом. Многие годы она входила в состав Ученых советов музеев Московского Кремля, Исторического музея, Музея древнерусской культуры имени Андрея Рублёва и других научных учреждений. Являлась организатором выставок современного церковного искусства, членом экспертных советов. Организовывала и принимала активное участие в международных научных конференциях, выступала с лекциями, консультировала реставраторов и сотрудников музеев, в том числе зарубежных. Анна Вадимовна принадлежит к тем ученым, которые ставили цели и не боялись решать трудные и острые проблемы древнерусского и современного церковного искусства, тем самым формируя современную российскую науку.

Не менее важной представляется и яркая одаренность Анны Вадимовны, проявившаяся в любви к живописи, передавшейся ей от отца. Эту страстную увлеченность ярким цветом, густым мазком, четкой линией она пронесла через всю

жизнь. Ее живописным полотнам были присущи театральность, эмоциональная насыщенность и романтический пафос. В 1960-е годы выступала художником по театральным костюмам, позднее и до самых последних дней жизни работала в области станковой живописи. Несколько лет назад в выставочных залах Академии художеств, в Музее древнерусского искусства А. Рублёва состоялись персональные выставки работ Анны Вадимовны, открывшие коллегам незаурядного, талантливого и трепетного художника. Деятельность А.В. Рындиной неоднократно была отмечена государственными и общественными наградами. С 1995 года она являлась членом Союза художников России.

В 2021 году, в разгар эпидемии, А.В. Рындина выступила организатором проекта «Музеи в гостях у Российской академии художеств», который предусматривал проведение цикла дистанционных онлайн-лекций сотрудниками отечественных и зарубежных музеев. Проект был организован с целью укрепления сотрудничества академии с отечественными и зарубежными музеями и знакомства с музейными собраниями, особенно региональными. Проект оказался настолько успешен и востребован, что продолжается до сих пор. В 2022 году под редакцией А.В. Рындиной вышла коллективная монография «Теория «Москва — Третий Рим» в словесных и визуальных образах. Легенды и реальность» [12], подготовленная по материалам Международной научной конференции «Истолкование концепции “Москва — Третий Рим” на Востоке и на Западе. От идеи к визуальным образам», состоявшейся в РАХ и Музеях Московского Кремля 23–25 марта 2016 года.

Последним прижизненным вкладом А.В. Рындиной в педагогическую науку стало научное пособие

«Скульптурные образы в пространстве русского храма. Происхождение, сакральный смысл, материал. Эволюция технологии и стиля. От Средневековья к Новому времени» [13], адресованное историкам искусств, специалистам в области изучения церковной скульптуры и древнерусской пластики, студентам гуманитарных вузов, специалистам в области образования и культуры, широкому кругу любителей отечественной истории.

А.В. Рындина, продолжая традиции русской науки XIX – начала XX века, в течение долгих лет жизни скрупулезно и вдумчиво изучала древнерусскую пластику в различных материалах и видах, находя прочную связь с классическими ценностями восточно-христианской культуры и отмечая художественное своеобразие памятников. Трудам А.В. Рындиной были свойственны обширный диапазон охвата материала, интерес к художественным и историко-культурным процессам в искусстве, внимание к роли выдающихся исторических личностей, выделение сакрального смысла древнерусской пластики, связанного во многом с материалом и технологией изготовления предмета. Искусствоведа отличали широкая эрудиция, яркая увлеченность, редкая художественная восприимчивость и смелость суждений, прекрасная память, умение обобщать и анализировать материал. Огромным вкладом ученого является и введение в отечественную науку новых памятников, атрибуция и публикация которых позволила раздвинуть рамки источниковедческой базы исследований древнерусской пластики. Многие десятилетия Анна Вадимовна Рындина служила в Российской академии художеств, и слово «служила» было связано для нее не со службой, а со служением.

#### Список источников

1. Костина Е. Вадим Федорович Рындин. Биографии и мемуары. М.: Советский художник, 1995. 116 с.
2. Василий Васильевич Почиталов (1903–1973) : альбом / сост. О.В. Буткевич. Л.: Художник РСФСР, 1983. 159 с.
3. Подобедова О.И. Виктор Никитич Лазарев // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции : сборник статей / ред.-сост. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1977. С. 5–11.
4. Попов Г.В. Ольга Ильинична Подобедова (1912–1999) // Археографический ежегодник за 1999 г. / ред. С.О. Шмидт. М.: Наука, 2000. С. 384–385.
5. Рындина А.В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков. М.: Наука. 1978. 190 с.
6. Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М.: Наука, 1979. 640 с.
7. Рындина А.В. Художественный металл Москвы XIV–XV веков. Типология и стилиобразование : дис. ... докт. искусствоведения. М., 1990. Т. 1. 379 с.; Т. 2: Альбом фотографий.
8. 1000-летие русской художественной культуры / сост. А.В. Рындина, В.Д. Белецкий и др. М.: [б. и.], 1988. 445 с.
9. Животворящее Древо. Русская деревянная скульптура с древнейших времен до XX века / под ред. А.В. Рындиной, Г.В. Сидоренко, К. Пировано. Милан: Electa, 2006. 179 с.

10. Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А.В. Рындина. М.: Индрик, 2004. 320 с.
11. Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности / сост. и отв. ред. А.В. Рындина. М.: Индрик, 2012. 392 с.
12. Теория «Москва – Третий Рим» в словесных и визуальных образах. Легенды и реальность / под ред. А.В. Рындиной. М.: Курс, 2022. 256 с.
13. Рындина А.В. Скульптурные образы в пространстве русского храма. Происхождение, сакральный смысл, материал. Эволюция технологии и стиля. От Средневековья к новому времени. М.: Курс, 2023. 25 с.

### References

1. Kostina, E. (1995) *Vadim Fedorovich Ryndin. Biographies and memoirs*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Butkevich, O.V. (comp.) (1983) *Vasily Vasilyevich Pochitalov (1903–1973)*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
3. Podobedova, O.I. (1977) 'Viktor Nikitich Lazarev', in Podobedova, O.I. (ed.) *Old Russian art. Problems and attributions*. Moscow: Nauka, pp. 5–11. (In Russ.)
4. Popov, G.V. (2000) 'Olga Ilyinichna Podobedova (1912–1999)', in Schmidt, S.O. (ed.) *Archaeographic Yearbook for 1999*. Moscow: Nauka, pp. 384–385. (In Russ.)
5. Ryndina, A.V. (1978) *Old Russian small plastics. Novgorod and Central Rus' of the 14th – 15th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
6. Popov, G.V. and Ryndina, A.V. (1979) *Painting and applied arts of Tver in the 14th–16th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
7. Ryndina, A.V. (1990) *Art metal of Moscow of the 14th–15th centuries. Typology and style formation*. Dr. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
8. Ryndina, A.V et al. (comp.) (1988) *1000th anniversary of Russian artistic culture*. Moscow: s.n. (In Russ.)
9. Ryndina, A.V., Sidorenko, G.V. and Pirovano, K. (eds.) (2006) *The Life-Giving Tree. Russian wood sculpture from ancient times to the 20th century*. Milan: Electa. (In Russ.)
10. Ryndina, A.V (ed.) (2004) *Russian church art of modern times*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
11. Ryndina, A.V (ed.) (2012) *Techniques and technologies in sacred art. Christian world. From antiquity to modern times*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
12. Ryndina, A.V (ed.) (2022) *The theory "Moscow the Third Rome" in verbal and visual images. Legends and reality*. Moscow: Kurs Publ. (In Russ.)
13. Ryndina, A.V. (2023) *Sculptural images in the space of a Russian temple. Origin, sacred meaning, material. Evolution of technology and style. From the Middle Ages to modern times*. Moscow: Kurs Publ. (In Russ.)

### Информация об авторе

Островская Тамара Алексеевна, заведующая сектором декоративно-прикладного искусства, изобразительного искусства и книги, Московский государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское – Измайлово», Москва, Российская Федерация, tomaostrov@mail.ru.

### Information about the author

Tamara Alekseevna Ostrovskaya, Head of the Department of Decorative and Applied Arts, Fine Arts and Books, the Moscow State Integrated Art and Historical, Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation, tomaostrov@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.11.2023; одобрена после рецензирования 26.12.2023; принята к публикации 27.12.2023.

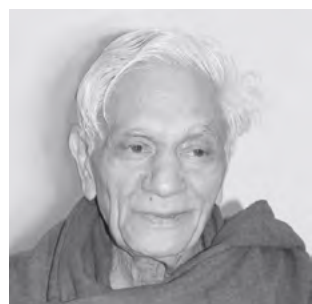
The article was received by the editorial board on 17 November 2023; approved after reviewing on 26 December 2023; accepted for publication on 27 December 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С. 302–304. ISSN 2518-7767 (online)  
*Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2023, (4), pp. 302–304. ISSN 2518-7767 (online)



Краткое сообщение  
УДК 745.04+75.046(294.3)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.020  
Перевод с английского С.М. Белокуровой

## Вагури, ловец птиц



Чандра Локеш

*Международная академия индийской культуры, Нью-Дели, Индия*

**Аннотация.** Статья посвящена символике и иконографии сиддхи Вагури в буддийском искусстве. Приводятся примеры из трудов санскритского автора XI века Абхаядатты, А. Грюнведеля, Каталога тибетских фондов Национальной библиотеки (Париж) П. Кордые, Полного каталога тибетских буддийских канонов (Сендай), Тибетского дома-музея (Нью-Дели). Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

**Ключевые слова:** Локеш Чандра, Вагури, ловец птиц, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство



**Для цитирования:** Чандра Л. Вагури, ловец птиц // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 302–304. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.020>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1055>

Short communications article

## Vaguri the bird-catcher

Lokesh Chandra

*International Academy of Indian Culture, New Delhi, India*

**Abstract.** The article is devoted to the symbolism and iconography of Siddha Vaguri in Buddhist art. The author gives examples from the works of Abhayadatta, A. Grünwedel, the Catalogue of Tibetan collections of the Bibliothèque Nationale (Paris) by P. Cordier, the Complete catalogue of Tibetan Buddhist canons (Sendai), and the Tibetan House Museum (New Delhi). The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography has been executed by S.M. Belokurova.

**Keywords:** Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Vaguri, bird-catcher, symbolism, iconography, Buddhist art

**For citation:** Chandra, L. (2023) 'Vaguri the bird-catcher', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 302–304. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.020.  
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1055> (In Russ.)

**1. Вагури.**

Иллюстрация

из «Жизнеописания

84 сиддхов»

в переводе К. Доумана [6]

**Локеш Чандра.****«Словарь буддийской иконографии»****Том 13, с. 3767–3768**

**Вагури, ловец птиц** (тиб. Godura, Godhuripa, Go.ru.ra, Ва.ра, Ва.non.byed.ра, Vāgura) — пятьдесят пятый сиддха из «Жизнеописания 84 сиддхов» Абхаядатты [1, 3.247; 2]. Имя Вагури происходит от слова «vāgurā» — «сеть для ловли птиц, ловушка». Будучи птицеловом по профессии, он испытывал печаль от осознания, что вынужден причинять страдания живым существам, чтобы заработать на жизнь. И йогин сказал ему принять веру, а не совершать зло, которое только создаст ему плохую карму будущих страданий. Тот согласился. Также йогин сказал ему недуалистически медитировать под пение птиц и чувствовать свою

привязанность к ним. Через девять лет сознание Вагури было полностью свободно от греха, и он достиг ипостаси махамудры-сиддхи. В течение ста лет он проповедовал в этом мире и вместе с тремястами учениками ушел в нирвану [3, p. 42, no. 55; 4, p. 196; 5, p. 184–185].

Прекрасный графический рисунок есть в работе К. Доумана [6, p. 283–285].

Этому же автору принадлежит перевод с тибетского посвящения Вагури:

«Всё, что внутри, и всё, что снаружи, воспринимается как сознание.

Осознавая свет как реальную природу сознания, Засыпая, просыпаясь, мечтая и медитируя в дхармакайе,

Полностью пробудившийся, я осознал совершенное состояние Будды».

**Список источников**

1. Cordier P. Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque Nationale. Parts 2, 3. Paris: Imprimerie nationale, 1909.
2. A complete catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur) / ed. by Hakuju Ui, Munetada Suzuki, Yensho Kanakura, TokanTada. Sendai: Tohoku Imperial University, 1934. 701 p.
3. Tibet House Museum: catalogue inaugural exhibition / ed. by R. Bartholomew. New Delhi: Tibet House Museum, 1965. 88 p.
4. Grünwedel A. et al. Tāranātha's Edelsteinmine: das Buch von den Vermittlern der sieben Inspirationen. Petrograd: Academie Impériale des Sciences, 1914. 212 S.
5. Robinson J.B., Abhayadatta. Buddha's lions: the lives of the eighty-four Siddas. Berkley: Dharma Publ., 1979. 422 p.
6. Dowman K., Abhayadatta. Masters of Mahamudra: songs and histories of the eighty-four Buddhist Siddhas. New York: State University of N.Y. Press, 1985. 454 p.

### References

1. Cordier, P. (1909). *Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Imprimerie nationale. (In Tibetan)
2. Hakuju, Ui et al. (eds.) (1934) *A complete catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur)*. Sendai: Tohoku Imperial University.
3. Bartholomew, R. (ed.) (1965) *Tibet House Museum: catalogue inaugural exhibition*. New Delhi: Tibet House Museum.
4. Grünwedel, A. (1914) *Tāranātha's Edelsteinmine: das Buch von den Vermittlern der sieben Inspirationen*. Petrograd: Academie Impériale des Sciences. (In Germ.)
5. Robinson, J.B. and Abhayadatta (1979) *Buddha's lions: the lives of the eighty-four Siddhas*. Berkley: Dharma Publ.
6. Dowman, K. and Abhayadatta (1985) *Masters of Mahamudra: songs and histories of the eighty-four Buddhist Siddhas*. New York: State University of N.Y. Press.

### Информация об авторе

Чандра Локеш, профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, Нью-Дели, Индия.

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

### Information about the author

Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

Translated from English by S.M. Belokurova.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 27.11.2023; принята к публикации 07.12.2023.

The article was received by the editorial board on 27 November 2023;  
accepted for publication on 07 December 2023.

---

Искусство Евразии  
№ 4 (31) 2023  
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:  
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
E-mail: [publish@eurasia-art.ru](mailto:publish@eurasia-art.ru)  
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:  
[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Публикуемые статьи рецензируются.  
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.  
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2023  
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2023